

Mircea Anghelescu  
Literatură și biografie  
Editura Universal Dalsi.  
București 2005

Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor

Editor: MĂRIA MARIAN Coperta: DAN STANCIU

La prețul de vânzare se adaugă 2%, reprezentând valoarea  
Timbrului

Literar ce se virează Uniunii Scriitorilor din România, cont.  
R044RNCB5101000001710001, BCR, Sucursala Unirii.

ISBN: 973 – 691 – 034 – 2

Jurnale, biografii...

Marea traversare

Abia trecut de șaizeci de ani, naratologul franco-bulgar Tzvetan Todorov (n.1939 la Sofia) își publică la sfârșitul anului 2003 memoriile sub forma unui volum de discuții cu un interlocutor avizat: Devoirs et Delices: une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin (Seuil, 394 p.). Nu este o surpriză, dimpotrivă: lansat în anii șaizeci ca semiotician, teoretician de nuanță structuralistă și chiar lingvist (autor al unui Dictionnaire de linguistique, publicat în 1972 împreună cu Oswald Ducrot), Todorov a evoluat rapid spre o reflecție mai degrabă filosofică și morală asupra condiției umane, a istoriei colective și a individului, fiind adus în chip natural în ultimii ani să reflecteze și asupra propriei condiții, dificil de numit („depaysé? dera-ciné? dispersé? depassé? declassé? deplace?” se întreabă Dominique Firii într-o cronică din Lire), dar în orice caz nu ordinară. Încă din Nous et les autres, din 1992, Todorov își construiește, începând cu prefața, explicațiile și justificările pe temeiul propriei experiențe și pe amintirile care-i nutresc o conștiință diferită de a celor din jur; acea conștiință a diferenței și în același timp evidența că libertatea noastră de a alege este îngrădită de posibilitatea noastră de a cunoaște, de hazard deci sau de jocul istoriei, îi impun apoi o carte frumoasă despre propria evoluție într-un mediu care-l obligă în orice moment să se definească, o autobiografie intelectuală și un document uman delicat: L'homme depaysé, apărut în 1997. Era de așteptat că după aceste apropieri succesive de o materie încă fluidă și sensibilă, cartea de memorii propriu-zise nu va întârzia. Ea se află în fața noastră și curiozitatea de a cunoaște omul din spatele autorului de succes este

dublată de aceea de a vedea în ce fel amintirile sale se suprapun peste cele ale românilor cu o biografie asemănătoare.

Plecat de acasă pentru un an la Paris, grație unui stipendiu oferit de o rudă din Canada, și stabilit acolo, Todorov optează pentru străinătate și devine foarte repede una din figurile de marcă ale noilor orientări din poetica modernă, în curs de afirmare în agitata lume intelectuală din Orașul Lumină. Aici el traversează experiența anului 1968 și apoi a tuturor mutațiilor care au însoțit generația sa, care e și a mea, putând astăzi să arunce înapoi o privire calmă și înțelegătoare, atât asupra existenței lui pariziene, devenită firească (el nu se consideră un exilat, ci un emigrat), cât și asupra scurtei sale perioade bulgare. Experiența lui, comparabilă cu aceea a atâtor colegi români (cei mai mulți stabiliți însă și afirmați în Statele Unite: Nemoianu, Sanda Golopenția, Toma Pavel sau Culianu), ne interesează direct și ni se pare semnificativă în cel mai înalt grad pentru destinul unei generații care a trecut prin multe încercări. Cartea sa este deci de două ori interesantă, atât pentru cititorul mai copt, care va retrăi odată cu autorul o serie de evenimente istorice și de stări aproape uitate, cât și pentru cel care, mai tânăr fiind, încearcă să înțeleagă o epocă și o serie de frământări în mare parte inexplicabile după atâta vreme.

Născut și crescut într-o familie de intelectuali, cu un tată membru de partid și militant într-o organizație de stânga încă din timpul studiilor sale în Germania, la sfârșitul anilor douăzeci, Todorov face parte la începutul epocii postbelice din establishmentul noului regim, urmează cursurile liceului rus din Sofia, unde învățau copiii protipendadei roșii, și nu-și pune multe probleme politice; ele se impun însă cu timpul și mai ales după al treilea val de represiuni din 1948 – 1949, care au dus la arestarea și apoi la executarea lui Traico Kostov. În acest proces a fost implicat și un prieten al tatălui, ministru adjunct la Finanțe, căruia Partidul i-a cerut o depoziție incriminatoare doar pentru a-l putea condamna pe Kostov; bineînțeles că el s-a trezit apoi condamnat de-a binelea, pe viață, și a ieșit din pușcărie abia peste șapte ani. Avatarurile acestui proces amintesc până în amănunt procesul lui Pătrășcanu și lanțul de victime colaterale la care trimite cartea lui Belu Zilber, și de altfel toate episoadele bulgare ale biografiei lui Todorov evocă celor din generația mea paralele românești cel puțin la fel de teribile.

Todorov plasează momentul „pierderii credinței” în comunism –

probabil mult prea devreme – la moartea lui Stalin, în 1953, dar e vorba de un proces lent și mai ales lipsit de ostentație; fapt e că, student în filologie bulgară fiind, caută materii și subiecte care să iasă de sub controlul ideologic, într-o atitudine care nu e explicit refractară, ci doar lipsită de simpatie pentru angajamentul politic cerut pe atunci unui cercetător în științele sociale. Todorov asistă și el la ședințele organizațiilor studențești în care se produceau excomunicări echivalente cu un fel de deportare, cu exmatricularea din facultate și deci alungarea oficială a victimei din domeniul intelectual, și este conștient că nu poate protesta. pentru că nu voiam să fiu următorul pe lista de excluși” (p.31). Își caută deci un alibi, un domeniu de activitate în care ideologicul, cu servituțile sale, să nu aibă acces și spre sfârșitul studiilor, alege ceva cât mai aproape de științele exacte, „mai bine stilistica decât studiile literare și aici, mai degrabă gramatica. Când ajungeam să introduc textele în categorii gramaticale, credeam că am reușit să fiu mai șmecher decât «ei» și să păcălesc cenzura” (p.40 – 41). Acest refuz al ideologicului explică și ușurința cu care s-a apropiat de studiul poeziei și de formalismii ruși, unul din atuurile afirmării sale imediat după ajungerea în Franța; voga metodelor formale și structuraliste din anii șaiszeci capătă astfel explicații mai largi decât cele strict tehnice.

Ziarista care-i dă replica îl întreabă la un moment dat dacă nu se simte chiar vag vinovat de a nu fi fost un disident și Todorov răspunde: „Într-o țară totalitară, unde puterea controlează tot, nu poți trăi fără să faci compromisuri. Așa ceva nu există. De aceea n-am încredere în judecățile de-a gata despre oamenii din țările totalitare. Alegerea se prezintă rare ori sub o formă hotărâtă... Trebuie să te așezi în afara acestei lumi ca să-ți dai seama că ești prins într-o capcană”. Și mai departe: „Nu era posibil să-ți imaginezi o altă viață. Imensa majoritate a oamenilor alegeau – dar era oare o alegere? – să trăiască acum și aici, de a se adapta deci”. Sunt, însă, și mici compensații, „căldura relațiilor umane” de pildă, mai mare decât avea s-o găsească în Franța, datorită desigur – zice el – Balcanilor...

Foarte interesant este capitolul intitulat Quitter la Bulgarie. Todorov mărturisește a nu fi avut un plan sau nici măcar dorința de a se expatria, plecarea lui s-a datorat unei șanse și posibilității de a obține ceea ce un simplu „țaran de la Dunăre” (mi s-a părut nostimă această reluare a metaforei utilizate și de Vintilă Horia pentru

memoriile sale) n-ar fi putut, datorită – deși n-o spune, lasă să se înțeleagă – relațiilor sau prestigiului familiei unui vechi comunist. În mod neașteptat pentru cine are, cât de cât, experiența altor emigranți, Todorov declară că raporturile lui cu patria de origine, după moartea părinților săi, s-au diluat definitiv, că „Bulgaria este... un capitol închis. Astăzi, o mărturisesc cu oarecare jenă, nu prea mai mă simt implicat în destinul Bulgariei. Sunt mult mai interesat, desigur, de cel al Franței... Mi se reproșează uneori în Bulgaria această distanțare și mi se prezice că, mai devreme sau mai târziu, voi simți nevoia să-mi caut din nou rădăcinile, dar nu o cred. Oamenii se smulg de obicei din familia lor și se atașează de aceea a copiilor. Rădăcinile mele sunt copiii mei, iar ei sunt francezi” (p.63). El rămâne legat însă de amintiri, fie că o recunoaște, fie că nu; prietenii tinereții sale, între care și premierul tranziției bulgare, Andrei Lukanov, asasinat în 1996, au parte de pagini calde, uneori vibrante la amintirea tinereții trecute, într-un text care-și interzice în general efuziunile, și nu ajunge totuși decât rare ori la destăinuiiri personale, la adevărate confesiuni.

În afara paginilor referitoare la experiența exilului și a adaptării la altă cultură, limbă și țară, care aduc câteva mărturii la dosarul chestiunii, importante pentru că vin din partea unui exilat de succes, substanțiale sunt multele pasaje în care e vorba de lumea universitară, de lumea criticii și cercetării umaniste pariziene, atât de activă în anii șaizeci-șaptezeci, atât de fermecată de idealul stângii, chiar al aceleia pusă în practică în lumea de unde Todorov venea. Aceste mărturii pun într-o lumină mai clară și uneori neașteptată chiar opțiunile sale teoretice, diversele sale înregimentări în școlile sau curentele momentului și chiar textele sale cunoscute. Deși se știe ajuns la un moment când nu mai are multe opțiuni în față, autorul rămâne senin și deschis, chiar în ceea ce privește opera sa. Dar care operă? „Omul și opera nu se intersectează decât pe o porțiune, și nu știm dinainte care din ele e mai bună. Scriitorii – cu mine împreună – pun în cărțile lor cele mai înalte aspirații, ce au ei mai prețios... văzuți de aproape ei nu câștigă, cu meschinăriile, cu mediocritatea obișnuită. Dar și contrariul e adevărat, în alt sens: un individ e infinit mai mult decât cartea al cărei autor este...” etc. P.353 – 4).

În haosul în care plutea la venirea sa în Franța, condus doar de ideea de a afla „cum e făcută o operă literară”, șansa lui a fost întâlnirea cu Mile Malcles, o celebră bibliotecară de la Biblioteca

Națională, autoare a unui manual de clasificare utilizat atunci în toate bibliotecile lumii, care l-a îndreptat pe tânărul dezorientat spre Gerard Genette, pe atunci încă un necunoscut. Prin Genette ajunge la lingvistul belgian N. Ruwet și apoi la seminarul lui Roland Barthes. Totul era interesant pentru tânărul bulgar cu o franceză încă imperfectă, care studia lingvistica, teoria literară, dar și logica, matematicile, filosofia. Citea tot timpul la biblioteca Sorbonei, unde intra dis de dimineață, ieșea la prânz pentru „a mânca în viteză la restaurantul universitar de alături, apoi reveneam la bibliotecă de unde mai ieșeam la ora 18, ora de închidere. Era o veritabilă bulimie a lecturii, compensând foamea din anii bulgari...” Cine n-a cunoscut-o? Numai că Todorov știe să utilizeze ceea ce citește și, ca urmare a unor noi lecturi, revine asupra formalistilor; Genette îi propune să facă și să traducă o antologie din studiile acestora, care și apare la Seuil. Antologia are succes și Todorov este lansat, cunoaște pe cei de la Tel Quel, pe Jakobson, pe Benveniste, se leagă de Sollers și Derrida și se afișează ca membru al grupului de semioticieni din jurul lui Barthes („un personnage pas facile a cerner”, p.87), despre care scrie câteva pagini nu numai revelatoare, ci și atașante: „Era un personaj complex, ieșind într-adevăr din comun. Cunoscându-l, simțeam imediat inteligența lui superioară: înțelegea totul dintr-un cuvânt și formulară lui țâșnea imediat, strălucitoare. Era de o simplitate extremă, orice dar nu un mandarin, și într-adevăr generos cu tinerii din jurul lui. Nu mi s-a adresat niciodată ca un maestru elevului său, îl simțeam mai degrabă ca pe un binevoitor mai vârstnic. În același timp era cineva cu care era destul de greu să te înțelegi. Homosexualitatea juca un rol, cred, în melancolia sa... În conversație, dădea adesea impresie că se plictisea. Era teribil să vezi cum, amical cu noi, îl admiram, apoi dintr-odată se întuneca...”

Cartea, de aproape patru sute de pagini, nu se poate rezuma; ea devine tot mai personală și mai implicată pe măsură ce autorul se apropie de prezent, evoluția ideilor sale mergând împreună cu o responsabilizare crescândă în fața consecințelor morale ale opțiunilor și clarificărilor sale, fie ele (a) politice, fie culturale. Umanismul, de la principii la acțiune, sensul moral al istoriei și amestecul de bine și rău din care suntem făcuți, relația dintre memorie și justiție și multe alte probleme care frământă lumea contemporană nutresc capitolele următoare ale acestei confesiuni; văzându-se pe sine nu chiar ca un promeneur soli-taire, ci ca pe un trecător, ca un fel de martor deci care

participă măcar indirect la marile frământări ale vremii, Todorov scrie o carte-document, o depoziție valabilă pentru cazul său special, desigur, dar care implică și reclamă atâtea altele încă nescrise. Să sperăm că le vom putea citi și pe acestea cât mai curând.

Jurnale adevărate și mai puțin adevărate

Cât de autobiografică este literatura autobiografică? Cu alte cuvinte, cât din ceea ce se prezintă cititorului sub această formă (memorii, istoria vieții, jurnal ș.a.) este cu adevărat un document credibil și cât este „literatură”, adică ficțiune? Și cum ajunge ficțiunea să invadeze autobiografia, preluându-i procedeele și mimându-i contururile?

Probabil că cel mai evident moment de ruptură între autobiografie și ideea confesiunii directe este cel când apare o carte a scriitoarei americane Gertrude Stein, celebră în cercurile moderniste din Parisul de după primul război mondial pentru excentricitățile ei, pentru prietenia cu marii scriitori și mai ales pictori de avangardă ai momentului (Picasso, Picabia, Matisse); pentru noi, se adaugă amănuntul că acestui cerc îi aparține și americanul de origine română Peter Neagoe, fost coleg cu Brâncuși la Școala de arte și meserii din București, și el pictor și scriitor de mare interes. Gertrude Stein, scriitoare puțin cunoscută de marele public, obține primul ei mare succes în 1933 cu o carte intitulată *The Autobiography of Alice B. Toklas*, „cartea care i-a schimbat destinul” spune o biografie a scriitoarei (James R. Mellow, *Charmed Circle; Gertrude Stein and Company*, 1974, p.351); nu este vorba de un roman, ci chiar de o „autobiografie” scrisă de altcineva. Alice Toklas nu este o invenție a romancierii, ci prietena ei mai tânără, o participantă pasivă la mai toate evenimentele vieții și la toate întâlnirile ei publice, cu personalități devenite între timp celebre în lumea artei și nu doar acolo. Ceea ce apare în carte în cele câteva mari capitole (înainte de venirea la Paris; Sosirea mea la Paris; Gertrude Stein în Paris, în 1903 – 1907 etc.) este chiar rememorarea faptelor reale la care se referă, originea și viața tinerei Alice înainte de întâlnirea cu Gertrude printr-o rudă, desfășurarea vieții agitatului grup de care era înconjurată mai totdeauna scriitoarea ș.a., numai că această rememorare se face în numele și – până la un punct – cu încercarea de a respecta viziunea mai tinerei prietene și chiar a felului ei de a scrie, totul însă făcut „prin delegație” de către Gertrude Stein. O spune chiar autoarea în numele

asumat al intermediarului, în finalul cărții, arătând cum i-a venit ideea, ca urmare a insistenței unor editori de a-și scrie memoriile: „A început atunci să mă pisesze pe mine și să spună că ar trebui să-mi scriu autobiografia. Gândește-te, spunea, ce de bani ai putea câștiga. A început atunci să inventeze titluri ale autobiografiei mele: Viața mea printre cei mari, Soții de geniu alături de care am stat, Cei douăzeci și cinci de ani cu Gertrude Stein. Apoi a început să spună că serios ar trebui să-ți scrii autobiografia... După vreo șase săptămâni, Gertrude Stein mi-a spus: se pare că n-o să-ți scrii autobiografia niciodată. Știi ce am de gând să fac? Am de gând s-o scriu eu pentru tine. Am s-o scriu tot așa de simplu cum Defoe a scris autobiografia lui Robinson Crusoe. Așa a făcut și aceasta este ea”. Deși lucrurile sunt evidente deci, cartea a apărut fără numele Gertrudei Stein ca autor, cu fotografii ale Aliciei sau ale primei pagini de manuscris („First page of the manuscript of this book”), cu o grijă pentru montarea realistă a „falsului” care ține de înscenările tipice avangardismului anilor douăzeci. Succesul, cum spun biografii, a fost în primul rând material, i-a adus autoarei sume importante, dar și o poziție mai bună în raporturile cu editorii, care i-au acceptat apoi și alte cărți, în condiții materiale rezervate autorilor de succes.

Nu se poate pune ideea acestei neobișnuite formule numai pe seama dorinței autoarei adevărate de a se prezenta într-o lumină mai favorabilă și aparent mai obiectivă decât i-ar fi permis o autobiografie de tip tradițional, și nici de a-și colora eroii în culorile care îi conveneau.

Hemingway de pildă, decăzut din simpatia Gertrudei și judecat mai aspru întrucât răspunderea era a Aliciei; indiferent de diversele motivări, a fost o lovitură de geniu, dar ea n-a adus doar consecințe fericite. După acest succes. Gertrude Stein trece printr-o perioadă dificilă pentru creație, marcată de nesiguranță și de infertilitate, mărturisită chiar de ea în scrisori („m-am pierdut complet... nu mă mai recunosc, mi-am pierdut personalitatea” etc). Biograful crede că e vorba de o criză legată de divulgarea propriei sale dimensiuni interioare, de cariera publică a identității sale; mă întreb însă dacă nu e vorba de o criză chiar a acestei identități, răstăcită acum între cele două destine și vieți: cea reală și cea asumată. Psihologii știu că jocul cu identitatea nu este fără pericole și nu doar o dată s-a întâmplat ca scriitorul să ajungă să fie urmărit de personajul care e alter-ego-ul său,

de propria lui creație, precum poetul Christopher Chubb, eroul cărții lui Peter Carey, *Viața mea ca o contrafacere* (My Life as a Fake).

Chiar dacă astăzi puțină lume mai citește proza Gertrudei Stein, experiența ei, direct sau indirect, rodește încă. Scriitoarea britanică Margaret Forster, autoare a unor romane cunoscute (*Dame's Delight*, *Mr Bône's Retreat*, *Mother Can You Hear Me?* etc.) și a unor studii biografice și biografii (*Elizabeth Barrett-Browning*, *Daphné du Maurier*) a publicat anul trecut un roman, reluat acum în ediție populară – semnul sigur al succesului – care se intitulează *Jurnalul unei femei obișnuite* (*Diary of an Ordinary Woman*); este vorba tot de o ficțiune autobiografică, de un „jurnal” compus ca un roman, dar punerea în scenă este mai amplă și face parte dintr-un montaj care include textul precum și aparatul unei adevărate publicări de jurnal inedit: o prefață care explică în ce fel a ajuns acesta la editor, explicațiile editorului, o postfață care justifică decizia de a publica jurnalul unei femei ca atâtea altele, a cărei viață a acoperit aproape întreg secolul al douăzecilea („A spune povestea unei vieți atât de puțin neobișnuite și chiar ceea ce Millicent King a trăit în felul ei foarte comun a fost comun cu atâția din generația ei. Pentru mine, ea este tot atât de reprezentativă, în felul ei, ca și soldatul necunoscut: femeia necunoscută a vremii ei”), o listă de lucrări consultate ș.a.

Numai că ultima pagină a cărții, ca și în cazul celei a Gertrudei Stein, este o Notă a autoarei care explică construcția și cauza ei: „Cartea a început așa cum este descrisă în primele ei două pagini, numai că n-am întâlnit-o niciodată pe femeia aceea: ea și-a anulat întâlnirea cu mine în ultima clipă, din cauza obiecțiilor familiei. Eram atât de doritoare să-i citesc jurnalul că am decis să-mi depășesc dezamăgirea făcând ca și cum l-aș fi obținut și l-aș fi citit. Rezultatul este o ficțiune”. Ce nu se spune – dar putem bănuși – este că și acest punct de plecare este inventat, cartea fiind în mare măsură, după câte ne putem da seama, un fel de răspuns, o summă a procedeelelor acestui gen și în același timp o parodie a lor: de pildă, jurnalul lui Millicent începe în 26 noiembrie cu remarca, atribuită tatălui, că un jurnal trebuie să înceapă odată cu un început semnificativ, că ar trebui să aștepte deci până la 1 ianuarie pentru că „nimeni nu începe un jurnal în noiembrie”. Ceea ce este, sau poate fi, o replică la o altă cunoscută ficțiune apărută acum vreo zece ani, *Bridget Jones's Diary* (*Jurnalul lui Bridget Jones*) de Helen Fielding, care începe tocmai cu 1 ianuarie și cu



o listă de decizii înțelepte de urmat în noul an, ale unei eroine care, bineînțeles, este departe de a le urma, așa cum se vede în notele din jurnalul unei tinere care, acolo, nu este și nici nu vrea să fie „an ordinary woman”.

Imaginarea unui jurnal nu este decât o altă formă de explorare a identității, temă care domină literatura contemporană pentru că domină, bineînțeles, și lumea noastră de astăzi.

### Periscop

O privire mai consistentă asupra prozei universale și românești ne arată repede că materia autobiografică se topește mai ușor – deși în grade diferite – în opere de ficțiune decât în texte consacrate genului, memorii, jurnale sau autobiografii propriu-zise. Abia disimulată în opere ca *De două mii de ani*, dar prezentă în mai toate celelalte opere ale lui Sebastián, violent personală în romane ca *Maytrei* sau *Huliganii*, ca să nu mai vorbim de romane precum cele de adolescență ale lui Mircea Eliade, existentă în grade diferite în volumele ciclului lui Petru Dumitriu „Puterea și posesiunea”, dar și în câteva din romanele sale franțuzești, substanța unei experiențe personale a vieții și în același timp a vieții lor intelectuale, sufletești, spirituale, invadează cele mai multe și probabil cele mai importante creații ale prozatorilor noștri din secolul care abia a trecut. Expresia lor directă, nedisimulată și deci mai greu de așezat într-un profil avantajos, vine la mulți dintre ei, dar vine mai târziu, cu oarecare reticență (vezi cele două volume de dialoguri crepusculare ale lui Petru Dumitriu cu Eugen Simion și cu George Pruteanu) și nu risipește întotdeauna întrebările pe care cititorul e adus să le formuleze. De fapt, un volum de memorii e tot așa de greu de scris ca și un roman, și probabil că într-o anumită măsură el chiar trebuie construit ca un roman; nu vreau să spun că el cere o „intriğă”, personaje și o structură romanescă, de orice fel, ci doar că el trebuie construit după o anumită logică pe care, bănuiesc, însăși materia autobiografică este aceea care o impune.

Autor al unor apreciate romane în care elementul autobiografic este prezent sub diferite forme (în romanul polițist *Party* cu un ceas mai devreme, în romanul psihologic în căutarea Alexandrei, ambele născute din experiența unui român stabilit în străinătate), Constantin Eretescu oferă astăzi cititorilor un volum de memorii ale căror frumusețe și neobișnuită forță de captație vin, în parte cel puțin, din această capacitate rară de a oferi substanței autobiografice structura,

abordarea și întinderea cele mai potrivite, părând crescute una din alta și sporind astfel impresia de autenticitate și impactul emoțional asupra cititorului. Ce e drept, și materia autobiografică de care vorbim, dacă n-a fost tocmai ușor de traversat pentru copil și pentru familia lui, pentru memorialist se dovedește foarte „generoasă”.

De la început, biografia scriitorului se dovedește mai neobișnuită și mai interesantă decât altele, pentru că dl. Eretescu se mărturisește a fi un scriitor român făcut, iar nu născut: ca și Conrad, Apollinaire sau Nabokov (învoc aceste nume celebre pentru că nu găsesc cazuri mai modeste în literatura noastră), dl. Eretescu nu este un vorbitor nativ al limbii în care scrie, și când a ajuns în țară, după războiul abia încheiat, copil de vreo șapte sau opt ani, el vorbea rusește. Rafinatul scriitor de astăzi, etnograful cu vechi state de serviciu la Institutul de folclor „al profesorului Mihai Pop”, studios al obiceiurilor aflate pe buza uitării, în special în zona Maramureșului și a Argeșului, venea dintr-o Basarabie sfâșiată de război și oropsită de o politică falimentară, dintr-un orașel de graniță și dintr-o familie amestecată, cum sunt multe din familiile noastre mai vechi sau mai noi, dacă stăm să ne uităm peste o generație sau două: un tată armean, din Cetatea Albă (oraș cu o colonie armenescă veche de șase sau șapte secole), căsătorit cu o fragilă bibliotecară cu ascendențe polone și ucrainene.

Una dintre cele mai importante etape ale formării sale, vârsta incertă a primei copilării, cu amintiri indistincte, marcate mai mult de senzații decât de înțelesuri, formează materia primei părți a acestor memorii, și ea configurează o lume tulbure sub toate aspectele; fragmentarea secvențelor, ceața și vagul care învăluie multe imagini, sentimentul tulbure dar apăsător care marchează diferite momente ale perplexităților copilărești, toate însoțesc și reprezintă de fapt o lume ea însăși fragmentată de evenimente, de cotituri, toate decisive și dramatice, de personaje învăluite în ceața confuziei dar și a incertitudinii, cu personaje care apar și dispar – ca într-un film mut – spre un destin dramatic sau doar neștiut, iar copilul pierdut între țări, între culturi, limbi și identități nu este doar el însuși, ci și simbolul acestei epoci marcate de răsturnări și neprevăzute cotituri. Străbat această atmosferă tensionată mici secvențe în care copilul joacă un rol central, așa cum e firesc de altfel, deși nu e conștient de asta, cu o naturalețe cuceritoare: vorbind la persoana a treia despre sine, ceea ce

conferă o solemnitate aparte fiecărui gest al său, asistând suspicios la discuția mamei cu o prietenă în care tot el este axul central în jurul căruia se învâрте lumea, trimis la păscut calul unui ofițer sovietic, părtaș la o despărțire – reconstituită mai târziu, după amintiri – de un cunoscut al mamei, întrezărit pe stradă într-un detașament de arestați, și multe altele care profilează o existență protejată, într-o familie asupra căreia se profilează tot mai distinct, tot mai apăsător amenințarea destinului, a schimbărilor încă invizibile dar deja palpabile. Contrastul dintre orele solare ale copilului și fundalul întunecat din care ele se decupează este un catalizator mai puternic decât orice adjective al sentimentului crepuscular care marchează orice cotitură a istoriei. Romancierul este și el prezent în aceste amintiri, înserându-se, teribil de concret, într-un ocean al abstracțiunilor sub care ne-am obișnuit să ne protejăm conștiințele, introdus chiar de la început printr-o aglutinare de date culese aparent la întâmplare din evenimentele anului respectiv, și printr-un adverb adversativ care nu e decât un fel de metaforă de continuitate: „Altminsteri. 1937 a fost un an deplorabil. Uniunea Sovietică se pregătea să încheie, înainte de termen, cel de al doilea plan cincinal. La Moscova, dar și în alte orașe, continua spectacolul proceselor publice încheiate invariabil cu condamnări la moarte... Germania și Italia încheiau un tratat de alianță, iar Chamberlain, ajuns prim-ministru al Angliei, era convins că va reuși să-i pacifice pe Hitler și pe Mussolini... În România, țărăniștii se aliau în alegeri cu legionarii. Vor emigra în acest an din țară 1337 de persoane... Vineri 21 mai, pe la orele amiezii, într-un mic spital din Cetatea Albă, o fostă funcționară la biblioteca județeană, dădea naștere unui băiat”.

Dacă amintirile filtrând anii primei copilării conturează o lume aproape de basm, o proiecție mirifică în ciuda nenorocirilor din jur, venirea în Bucureștii postbelici, în mahalaua Ferentari, cu profilurile locului, cu peisajul prăfuit și meschin, cu amenințările cotidiene (foarte reale: vărul Garic și familia lui sunt denunțați și predați rușilor, care-i returnează în Basarabia), noua lume în care intră pieziș, prima dragoste, prima întâlnire cu inexplicabilul (o halucinație premonitoare în urma căreia scapă de un trăznit), preludează lumea reală, viața concretă de aici, într-o geografie cunoscută de toți, liceul, facultatea, începută la filosofie, apoi teribilele procese și exmatriculările din anii '58 și '59, cu încercările de reinsertie, întâi în „câmpul muncii”, apoi din

nou la Facultate, cu umilințele și temerile respective: devine, în sfârșit, filolog!

Puțină lume mai știe probabil astăzi cine a fost Petru Comarnescu iar doctoratul lui în filosofie de la University of Southern California, care trezea respectul și curiozitatea noastră în anii cincizeci, când i-am citit America văzută de un tânăr de azi, nu mai impresionează într-o lume în care un număr semnificativ de intelectuali și-au făcut specializarea în Statele Unite; cariera sa, începută în spațiul filosofiei și continuată câțva timp sub acest semn, căci participă la câteva congrese internaționale și publică cercetări în domeniu, nu pare să fi fost luată în serios de specialiști și nici el n-a perseverat, nici n-a încercat să ocupe un post în această specialitate, consumată în principiu în spațiul didactic. Petru Comarnescu a fost irezistibil atras, încă din prima tinerețe, de publicistică, de gazetăria culturală, de funcția de animator cultural („bicii cultural” îi spune un prieten), în spațiul căreia se și desfășoară nu numai existența sa ca funcționar la Fundațiile Culturale Regale, la Ministerul Artelor, la diferite reviste, ci și cariera sa de critic și eseist, în mare parte consacrată istoriei și criticii de artă, unde se situează, probabil, și cele mai durabile realizări.

Jurnalul său, recent publicat la Ed. Noul Orfeu sub îngrijirea lui Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu într-o serie intitulată (nimerit în acest caz) *Destine refuzate*, ocupă trei volume cuprinzând însemnări din anii 1931 – 1962 (anii 1931 – 1937 au mai apărut în 1994, cu o prefață de Victor Durnea), și justifică această egidă prin neîmplinirea unei meniri pentru care Petru Comarnescu – ca și alți tineri de vârsta sa, din cercul său dar și dinafară lui – se credea chemat: să fie romancierul acestei generații pe care o credea cu totul deosebită și care chiar era, fie și numai pentru faptul că era prima generație de intelectuali apărută după marea Unire, după împlinirea unui ideal care – cum spune Cezar Petrescu – concentrase toate energiile și proiectele generațiilor anterioare, aceasta fiind deci prima liberă să-și aleagă și să-și îplinească propriile proiecte.

Toți scriitorii acestui moment de euforie au avut obsesia „operei” care să-i reprezinte și mai ales a „romanului generației”, pe care, într-un fel, Mircea Eliade, C. Fântâneru, Pericle Martinescu chiar l-au și scris, deși rezultatul n-a fost cel scontat; nu fără dreptate, Neagu Rădulescu – plecând chiar de la Comarnescu – ironiza „generația” care

tot promitea să dea această operă: „Ehehe! spuneau atunci. O să vă arătăm noi vouă! Și nu le-au arătat prea mult” (Turnul Babel, 1941, p. II). Acest roman a vrut și Petre Comarnescu să-l scrie, și în pofida marilor lui calități intelectuale nu l-a scris niciodată, deși bibliografia lui cuprinde multe volume: niciunul însă de literatură propriu-zisă, adică de ficțiune. Este vorba deci de o iluzie, de un bovarism cum vedem destul de des manifestându-se printre critici, sau este – măcar în parte – efectul pervers al unei vieți frânte de un cutremur care a distrus numeroase destine intelectuale, umane în general?

Jurnalul său este marcat de periodice crize de revenire, de promisiuni și încercări de a începe măcar această mare operă care să reprezinte ce era mai bun și mai nou în generația lor, în prima generație a intelectualilor de după marele război. Inițial, părea a se contura ca un roman pur autobiografic: „Dacă am să scriu un roman despre mine, am să mă apăr în el...” (1 ian. 1932), pentru a se extinde treptat asupra tuturor celor din jurul său, asupra generației sale deci: „Ce lucru frumos ar ieși din problematica aceasta a relațiilor dintre cunoscuți, prieteni, adversari din sânul aceleiași generații, mai ales a unei generații atât de bogată, contradictorie și mult înzestrată cum este cea a noastră...” (20 oct. 1932, vol. I, p.72), proiect care i se pare imposibil de realizat în 1934. când devine evident că „generația” se rupe în bucăți („Cartea mea despre tânăra generație nu va mai putea fi scrisă. Am pierdut ocazia...”, la 7 ian, vol. I, p.105), dar reluat mai târziu, în condiții mult mai dificile: „ar fi interesant de început un roman cu un om imediat după ce a renunțat la sinucidere și care caută frumosul din viață, după ce urâtul de a trăi îl determinase să se sinucidă” (8 mai 1948, v. II, p.23), sau: „plănuiesc romanul generației și o nuvelă cu viața pictorului Luchian” (5 mai 1949, vol. II, p.44). Proiectul nu era abandonat nici peste alți zece ani și la 16 oct. 1960 nota din nou în jurnal: „Cred că dacă aș mai avea de trăit doi-trei ani și m-aș bucura de oarecare liniște morală și materială, aș putea scrie romanul [generației mele] pe care, sub diferite forme destul de nebuloase, am dorit mereu să-l dau la iveală” (vol. II, p.237). Romanul n-a fost scris niciodată, bineînțeles, și nici nu există vreun indiciu că scriitorul s-ar fi apucat efectiv de scris proză, în afara unor timide însemnări, tot în Jurnal, despre „o mică nuvelă, gen Thomas Mann” ș.a.

De ce nu a scris Comarnescu această operă? Este o întrebare pe care și-a pus-o și Alexandru George, într-un eseu de acum vreo

douăzeci de ani, când jurnalul nu fusese publicat. Răspunsul nu e ușor de dat: putea el cu adevărat s-o scrie într-o viață consumată mai tot timpul sub imperiul unei frenezii culturale dar și vitale (jurnalul dă suficiente detalii), care interzic beneficiarului accesul la acest tip de creație? Pe de altă parte, martor fiind al unei epoci de un dramatism greu de imaginat astăzi, notațiile lui nu exclud calități de creator de tipuri, de atmosferă și de relații inter-umane văzute sub un unghi sumbru deformat, ca la Călinescu de pildă: mama, vara Aneta, care i-a fost ca o a doua mamă, întreaga familie și lumea prietenilor, văzută zi de zi mai ales în lumina cenușie a anilor cincizeci, a vârstei și a neputințelor care vin odată cu ea, pot forma fundalul unui roman, dar nu oferă suficientă materie pentru miezul acestuia. Există însă suficient material pentru un dosar, ca să nu spun un roman al epocii de opresiune, în care un personaj poate fi chiar autorul, încercând sincer să înțeleagă și să justifice catastrofa prin care trecuse „generația” lui. Cum spune singur, el nu era principial ostil noului regim, pe care îl judeca naiv, după declarații: „Eu unul nu mă simt deloc supărat că burghezia și moșierimea au fost desființate practic. Aș dori pentru idei și artă mai multă înțelegere și cândva [probabil câteva – n.n.] călătorii de studii. N-am avut niciodată ideal banul și nici afacerismul sau spiritul de căpățuire nu m-au călăuzit. Am fost progresist în acest sens și de aceea pot colabora sincer și eficient cu conducătorii de azi, regretând doar că lumea nu e mai luminoasă și mai puțin învrăjbită” (1 aug. 1948, vol. II, p.36). Nu e de mirare că el încearcă serios să înțeleagă ce se petrece și să asimileze punctele de vedere ale marxismului chiar în viziunea lui N. Moraru, „totuși de mare folos pentru informarea unor oameni ca mine asupra ideologiei și practicii artei la noi, în funcție de lupta antiimperialistă și de lupta de clasă” (idem, p.33 – 34). O mare naivitate și nu oportunism cred că găsesc în aceste judecăți ale unui democrat sincer, care n-a avut experiențe fericite în protipendada unde a pătruns pentru o clipă datorită căsătoriei cu fiica lui Manolescu-Strunga și care a urmărit cu spaimă succesul extremei drepte, inclusiv printre prieteni („Cele cinci luni de regim legionar au constituit o tragică și catastrofală experiență... ororile săvârșite de rebeli în cartierele evreiești... monstruoase, ca și uciderea lui Iorga” etc, nota el la 16 martie 1941, în vol. I, p.209, sau „tineretul trebuie ferit de influențele nefaste ale legionarilor” în 24 martie, idem, p.215); o naivitate a cărei victimă a fost în primul rând el

însuși.

„Huliganul” clasic este, desigur, Sebastián, cel care – într-o dramatică și memorabilă carte, apărută în 1934 – își expune, cu curaj și cu o noblete neînțeleasă atunci, suferința sfâșierii între două identități, a pierderii unor iluzii, unor prieteni și a unei rațiuni de a exista; procesul pe care i l-au intentat atunci și prietenii, și dușmanii, pentru această carte sinceră, strălucitoare și dureroasă, romanul autobiografic De două mii de ani, a impus lămuririle din pamfletul Cum am devenit huligan, din anul următor, și a creat astfel noul înțeles al unui termen pe care Eliade îl lansase într-un roman modest, cu un înțeles ambiguu. Norman Manea, scriitor important din valul celor care apar în condițiile modestei liberalizări de la sfârșitul anilor șaizeci și ulterior din emigrația românească (înțeleg prin asta, în primul rând, că a continuat să scrie în românește), preia în ultima sa carte, recent apărută (la Polirom, 360 p.), termenul lui Sebastián odată cu întreaga problematică a identității sale scriitoricești și intelectuale pentru a o dezbate deschis, într-un proces de clarificare interioară și totodată publică; el reia, adică, în condițiile unei biografii proprii, marcate de evenimente încă mai tragice decât ale înaintașului său, dezbaterea de principiu asupra identității și situației unui scriitor evreu din România căruia istoria (oamenii, împrejurările, timpul), în ciuda unei alte opțiuni inițiale, sau cel puțin unei alte predispoziții, îi impun evidența sau chiar necesitatea unui „divorț”: fără ranchiună, cum spune el spre sfârșitul acestei cărți tragice și dureroase, dar și fără iluzii, el constată că această separare marcată în condițiile dictaturii prin emigrația sa în 1986 este ireversibilă și că, deși continuă să simtă condiția sa de emigrant, deși continuă să scrie în românește, limba lui Caragiale și a lui Sebastián, deși aici și-a întâlnit destinul, pe viitoarea soție, și „destinul a venit spre mine, traversând de pe un trotuar pe celălalt”, totuși cuvântul acasă nu mai înseamnă pentru el decât adresa actuală: Upper West Side, Manhattan, New York, și întoarcerea – o călătorie de douăsprezece zile pe care o face la București în 1997 – nu este o întoarcere: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese” (p.307).

Spun că întoarcerea huliganului este o carte probabil tot atât de tragică pe cât era cea a lui Sebastián pentru că ea, cartea lui Norman Manea adică, include, dacă nu cumva pune pe primul plan al suferinței care o nutrește, nu propria lui suferință, dilemă și renunțare, cât pe

aceea a părinților săi, mai tragică, mai absurdă și mai nemeritată, dacă se poate spune așa, și desigur mult mai binecunoscută și asumată decât aceea a părinților lui Sebastián, evocați acolo doar în trecere, pentru a fundamenta propria sa poziție, dilematică și contradictorie încă prin divergențele istorice și psihologice ale ascendenței lui imediate, așa cum o și definește într-o pagină celebră din romanul său. Diferențele, mai cu seamă caracterologice și psihologice, apar și la părinții autorului, care le cunoaște însă mult mai bine biografiile, decât Sebastián pe ale părinților lui, și pe care le reconstituie nu numai cu mai multă migală, dragoste filială potențată de târzia sa revenire și mână de romancier, ci și cu sentimentul – îndreptățit – că le proiectează emblematic într-o istorie mai generală a erorilor și a nedreptăților fără a căror înțelegere și judecată nu se poate nimic construi, nici măcar imaginea unui trecut. Reconstituirea acestor biografii este de altfel, mi se pare, punctul central al cărții, și din treptata clarificare a umbrei convenționale care este, în general, imaginea părintelui pentru fiecare copil, din adăugarea nuanțelor, aparent capricios și întâmplător convocate în acest proces al decantărilor care este totodată și unul al identificării, se degajă, cu liniștită dar neezitantă forță, direcția de evoluție a sentimentelor, a înțelegerii și a asumării propriului său destin: cel pe care, cu calmă melancolie dar și cu sentimentul unor inevitabile pierderi (amintiri, prietenii), îl împlinește acum scriitorul. De la tânărul contabil, îngrijit și stăpân pe sine, care întâlnește în autobuzul de Ițcani o frumoasă călătoare până la bătrânul care emigrează abia în 1989 în Israel, peste o jumătate de secol din viața unei familii de evrei din nordul țării simbolizează traumele și nedreptățile care le-au pricinuit, pe fundalul unei istorii dramatice, pline de convulsiile unor evoluții la care nici victimele, nici purtătorul lor de cuvânt nu au cum reflecta. Etapele acestei vieți apar și se configurează treptat, prin nuclee epice care pun în lumină caracterul și trăsăturile fiecăruia dintre părinți: deportarea brutală din 1941 și inimaginabilele ei suferințe (în care, spre deosebire de Auschwitz, au murit doar jumătate din victime, notează autorul cu un sumbru sarcasm: „Performanța Transnistriei a rămas ambiguă, ca tot ce este românesc”), procesul montat din anii cincizeci și detenția tatălui în lagărul de la Periprava, imaginea mamei obligată să facă o muncă umiltoare, aceea a tânărului student, nevoit să ascundă tatălui suferința mamei, acesteia condiția precară de sănătate a tatăhr,



continua sa încercare de a anula un trecut care îl apasă și îl înlănțuie, trăgându-l către un destin global pe care îl refuză, toate acestea sunt elemente ale unui roman adevărat, al cărui tragism și adevăr este chiar motivul pentru care nu se poate sublima în literatură. Autorul nu este un istoric, el nu analizează fapte și cauze la scara generalităților, ci depune mărturie despre ce a suferit, văzut și înțeles, și mărturia sa este capitală nu numai pentru el și lanțul de martori/martiri (etimonul grecesc cuprinde ambele sensuri și le luminează astfel) pe care-l reprezintă, ci pentru noi toți, a căror existență într-un spațiu comun ne-a legat de aceeași istorie, căci numai din asemenea mărturii se poate reconstitui trecutul, se poate înțelege și, până la urmă, se poate asuma.

Între profilul delicat, când anxios, când relaxat, al mamei, întotdeauna devotată până la sacrificiu familiei și de aceea insensibilă la formele exterioare, la jigniri sau ironii, figură puternică și diafană totodată, de care se apropie acum prin raportare la figura mamei evocate de Proust, și cel al tatălui, om al ordinii și al onoarei, interiorizat și zgârcit cu manifestările, de o modestie mândră și intratabilă („nu moartea, ci umilința i se părea insuportabilă”), profilul fiului se definește și el treptat, prin acumulări de succese și înfrângeri și printr-o maturizare care îl pune în cele din urmă în fața unei alegeri mult timp amânate de oroarea oricărei înregimentări, oricărei „entități” generale în care individul se dizolvă cu toate particularitățile lui: studiile politehnice (pentru că îl implică mai puțin emoțional), scrisul, viața retractilă a unui intelectual care își crează un cerc de prieteni și de preocupări pentru a se proteja de agresiunea exterioară, iluzia unor posibile schimbări viitoare.

În pofida acestor încercări de rezistență la istorie, determinările acționează și istoria – istoria familiei, istoria proprie – îi revelă treptat nu numai detaliile și semnificațiile trecutului, ci și viitorul, care este ireconciliabil cu prezentul, iar scriitorul devine un personaj suspect, un potențial „dușman” al regimului și, până la urmă, un dușman veritabil. Cum spune el, „Huliganul renunțase, până la urmă, la jocurile de societate, devenind ceea ce nu voia să admită că ar fi: un troublelion, un trouble maker”: el nu mai ignoră presiunile, ci le înfruntă, refuză să devină informator, publică texte considerate agresive, „antipartinice” și „antinaționale” și, în cele din urmă, cere aprobarea pentru emigrare.

Este prea devreme, și fără îndoială imposibil în câteva rânduri,

să poată cineva sugera bogăția de nuanțe și atmosfera de totală sinceritate a cărții, nu numai dramatismul de care am vorbit; dar poate ar mai trebui menționate și razele de umor (trist, de obicei) care colorează paginile de panop-ticum, egal de neîndurător cu sine și cu alții, intuiții psihologice și fericite formulări generalizatoare, cum mi se pare aceea care apropie specificul policrom și vivace al agorei grecești și al ghetoului evreiesc, ambele „stimulând comerțul afectiv și de idei, ca și comerțul propriu-zis”, sau cea despre suferința care „nu ne face mai buni, nici eroi. Suferința corupe, ca tot ce este omenesc” etc. De o sinceritate care generează inevitabil dramatism, durere și revoltă în fața unui trecut despre care ne întrebăm încă „cum s-a putut” întâmpla, cartea lui Norman Manea, izvorâtă dintr-o necesitate pe care o exprimă cel mai bine editorul sau american („You were an eye-witness and as a writer you must react”), trebuie citită și recită, privind în față toate mărturiile unei istorii care ne leagă, oriunde ne-am stabili: la Suceava, la București sau la New York, unde – hélas! – toți avem acum rude.

### Semnul duhului omenesc

Două sau trei generații de la începutul anilor șaiszeci, la Facultatea de filologie de atunci, au dat câțiva absolvenți al căror nume s-a remarcat de la început în domeniul cercetării, în stilistică, etnologie, literatură, spații pătrunse de un vântisor al noutății pe care l-au sprijinit, printre alții dar mai mult decât alții, profesorii Tudor Vianu, Alexandru Rosetti și Mihai Pop: așa se explică apariția – atunci, la începutul anilor șaiszeci – a unui cerc de studii de poetică și stilistică pe lângă Institutul de fonetică și dialectologie, al cărui director era Al. Rosetti, și a cel puțin unui volum de cercetări apărut în 1966, intitulat chiar Studii de poetică și stilistică, în care au publicat probabil primele lor lucrări importante tineri precum Sanda Golopenția, Mihaela Mancaș, Liliana Ionescu, Irina Bădescu, Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Const. Eretescu, Mihai Zamfir, regretatul Radu Niculescu și alții. Ajunși de mult printre cei mai cunoscuți lingviști, semioticieni, etnologi, critici și istorici literari ai generației lor, profesori la universități din București și din străinătate, pe mulți dintre aceștia i-am văzut „întorcând armele” și trecând, din lumea celor care cântăresc scrisul altora, în tabăra scriitorilor propriu-ziși: n-a fost nicio surpriză să-l vedem aici pe Const. Eretescu, care scria proză încă înainte de a deveni student, în împrejurări rememorate cu

nostalgie și cu strălucire în recentul său Periscop, dar i-am văzut treptat și pe Mihai Zamfir, cu romanele sale din viața intelectualității bucureștene, pe Sanda Golopenția (Mitul pagubei) și pe Virgil Nemoianu, cu eseuri memorialistice din ce în ce mai apropiate de literatură. Toma Pavel, primul plecat din acest grup și aflat astăzi printre cei mai interesați cercetători din lume ai ficțiunii narative, profesor la Universitatea din Chicago după ce a trecut pe la cele din Ottawa, Harvard și Princeton, a publicat și el încă de acum douăzeci de ani un roman, Le Miroir persan (la Denoël, în 1978), pe care nu-l cunosc; anul trecut a publicat însă la Fayard un al doilea roman care, tradus foarte recent de Polirom, a ajuns și în mâinile noastre: A șasea lumină (în original e vorba de al șaselea braț al sfeșnicului).

Cu un titlu simbolic pe mai multe nivele ca și romanul care îl poartă, A șasea lumină este inițial – ca și romanul lui George Steiner de pildă – o căutare a identității etnice și a meandrelor implicite, căci eroul coboară dintr-o familie evreiască asimilată, cu multe necunoscute în trecutul său începând chiar cu tatăl dispărut de acasă; treptat, \*\* e transformă într-un roman al căutării unei identități p simplu, pentru că Ludovic încearcă, la vârsta unei țințiți încă neașezate, și experiența nu mai puțin traumatizantă a exilului. Această structură, prezentată schematic aici, este învăluită în carte în mai multe straturi care configurează un fel de labirint simbolic al căutărilor (și găsirilor) care se produc, îți dai seama treptat, datorită unor personaje înzestrate cu puteri călăuzitoare, cu darul de a ilumina personajul de care se apropie, de a-l „împuternici”, un fel de catalizator precum misteriosul Mr. Quinn al Agathe Christie: ciudatul său prieten Gloss, cu istoriile sale abracadabrante care se dovedesc adevărate, măcar la nivelul faptelor, familia Fraterilor, ale cărei urme semnificative le regăsește peste tot în lume, și până la urmă soția, calma și impenetrabila Barbara, de care îl va lega o căsnicie nelipsită de episoade neașteptate și de descoperiri tulburătoare, de cedări și acceptări prudente, cum este – ni se sugerează – orice instalare într-o identitate nouă. Căci până la urmă această temă mi se pare că predomină concertul polifonic al rememorărilor, introspecțiilor și căutărilor lui Ludovic Veghe, obligat de împrejurări să schimbe mai multe stări și identități în cursul unei vieți încă ascendente, iar soluția care pare să se profileze într-un final care încheie era iluziilor și o deschide pe aceea a acceptărilor, este un compromis rațional cu

propriile sale ambiții și o instalare într-o normalitate care să preserve măcar una dintre identitățile revendicate: a sinelui.

Romanul este conceput și scris de un autor avizat, care menajează de la început mari spații de manevră pentru un cititor nu mai puțin avizat, cunoscător și degustător al istoriei recente și totodată al modelelor livești la care autorul se raportează destul de frecvent. Este vorba atât de mici detalii de decor inspirate de experiența românească a autorului pe care nu știu cum le-a interpretat un cititor francez (trimiteri încifrate la cazul criminalului Râmaru și interdicția traducerilor din Thomas de Quincey, la atacul unei filiale a Băncii Naționale, la lumea intelectuală bucureșteană și în general a „foștilor” cu trăsături ici și colo poate identificabile), cât și de traseele epice și motivele utilizate, mult mai familiare: modelul general al romanului lui Eco, în primul rând, cu plasarea acțiunii inițiatice într-un mediu bibliotecăresc cu sugestii și lecturi la fel de esoterice (căci Ludovic este bibliotecar într-o arhivă de cărți confiscate, inclusiv din fostele biblioteci mănăstirești), cu găsirea unor texte a căror lectură este premonitoare pentru erou, dar și cel general de pildă, al căutării unui Graal negăsit până la urmă și poate inexistent, periplu în care însă ultima concluzie este că nu eșecul căutării contează, ci parcurgerea drumului și ideea care o luminează.

Este evident de aceea că episoadele romanului nu reflectă egal aceeași lume și că peripețiile vieții lui Veghe se petrec pe cel puțin două nivele distincte, în care acela „realist”, al vieții bucureștene, al emigrării aproape forțate și apoi al instalării sale în condiția de exilat, de străin acceptat și acomodat într-o lume normală de peste ocean, este dublat de acel numit inițiat, în care funcționează „a șasea lumină” din cele șapte ale sfeshnicului ritual, aceasta fiind semnul „duhului omenesc, zămislit ca să auzim și să înțelegem”. Acest nivel este ocupat în mare parte în relatările inflamate ale prietenului Gloss, raportabile toate la planul real (motivele pentru care a fost citat Ludovic în proces, să zicem), și în același timp la experiențe inexplicabile doar prin relația logică, experiențe pe care poveștile prietenului le luminează și le integrează într-o ordine ambiguă, a unor rațiuni superioare care ne scapă, a unei confuzii globale între vis și viață, dar operantă și plauzibilă: aventura lui Gloss cu sasu de la Monetărie, care-i transmite foițe de aur printr-o stratagemă savant elaborată, relația lui cu Mihaela și cu Fundația pentru ajutorarea celor

persecutați de comuniști, cu fiul celebrului regizor și multe altele care recompun o atmosferă complicată, destinată totuși să se limpezească treptat, pe măsură ce dincolo de aparențe și de faptele izolate apar aceleași instincte și aceleași trăsături umane pe care le știm de pretutindeni, plăcerea și nevoia de a fi iubit, setea de putere și dorința de dominare, senzația de singurătate și de incomunicabilitate care găesc uneori succedanee, în funcție de natura și calitatea umană a fiecărui suferind, firescul actului de introspecție, de căutare a sinelui într-o lume în care gândirea, chiar în formele ei educate, nu mai este apanajul unor profesioniști etc. Toate acestea sunt infiltrate în textura unei cărți cu structura unui roman de investigații, cerută în același timp de materia ei complicată și de tipul demersului pe care-l întreprinde chiar povestitorul: pentru că bănuiesc, în spatele acestui aparent roman de căutare a sinelui și a identității, un roman adevărat al căutării de sine și a unei identități pe care, în forme mai mult sau mai puțin rudimentare, ni le căutăm cu toții.

Înțelegem prin biografii lucruri diferite, de unde și atitudini diferite față de ele. Biografia în accepția clasică a cuvântului, care vine din „viețile ilustre” ale antichității, este povestea unei existențe exemplare, un om ridicat pe soclu, ale cărui vorbe și mai ales fapte au puterea să ne mobilizeze prin exemplul perfecțiunii: aceasta este biografia clasică sau, poate mai corect, a „clasicului” și la ea se gândea probabil Flaubert când respinge curiozitatea unui posibil biograf, într-o scrisoare celebră din 1860, scriind: „N-am nicio biografie... Există oameni care să le spună (celorlalți – n.n.) că ești brun sau blond, glumeț sau melancolic, în vârstă de atâtea primăveri, dedat băuturii sau iubitor de acordeon. Eu cred, dimpotrivă, că scriitorul nu trebuie să lase din el decât opera. Viața lui importă prea puțin”. (Cam în acest fel îi răspundea și Caragiale tânărului Horia Petra-Petrescu, care-i cerea date despre familie pentru un studiu monografic: „Ce-are a face familia mea, care nu-i nobiliară, cu operele mele?”). Biografia poate fi văzută însă și din perspectiva romantică, dacă-i putem zice așa, a celui care își împlinește marele proiect al vieții parcă în ciuda acesteia, care își construiește opera în pofida vieții sale disolute, triste, nefericite, Verlaine să zicem, sau minate de neînțelegere, de boală, de singurătate, în general de neșansa sortită geniului: Eminescu, așa cum apare el în biografia celebră a lui Călinescu. În acest caz, biografia nu este numai un adevărat roman, ci și „cea mai filosofică formă de istorie” – cum zice

Dilthey – pentru că tinde să o explice, să o înțeleagă.

Sigur, această înțelegere nu înseamnă întoarcerea la vechiul concept al biografiei ca model, cum probabil se gândește Southey când, într-un pasaj din delectabilele sale Scrisori din Spania și Portugalia, declară biografia „cel mai util dintre genurile literare” (biografia ar fi deci un fel de manual de morală practică), ci așezarea ei pe terenul istoriei: nu o istorie care se luminează prin simpla investigație a etapelor ei, cât se poate de vechi (ca în Viața domnului Jonathan Wild cel Mare al lui Fielding), ci prin înțelegerea trecutului într-o perspectivă a complexității, care este și aceea a romanului, și a biografiei. În fond, par să conveargă toate opiniile, ceea ce interesează în biografie nu este partea ei exterioară, suma gesturilor și întâmplărilor unui individ, ci istoria interioară, adesea insesizabilă, a conturării și maturizării elementelor legate direct de operă, de natură intelectuală sau sufletească, accesibilă numai lui Dumnezeu și romancierului, zice Hesse (în Demian).

Din nefericire pentru biograf, elementele de finețe ale determinărilor interioare nu au însă o marcă vizibilă, utilă conștientului care le caută pentru a le contabiliza. „Viața gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viața interioară a insului” își începe Eugen Ionescu recenzia biografiei lui Călinescu pomenite mai sus, „un gest nu îmi exprimă o subtilitate și nu îl cred concludent: cred că nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară... ci, cel mult, o întrerupe sau o anulează”. Genul însuși este incapabil să răspundă așteptării și nu autorul e vinovat de eșec: „Neadevărată este mai cu seamă prezumția... că poți cunoaște măcar momentele esențiale ale unei vieți sufletești, dar momentul decisiv al vieții mele sufletești poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale” etc. „Nu mă poate interesa decât biografia interioară – chiar imaginară – dar adevărată spiritualicește a poetului”. În sfârșit, îl acuză că „a literaturizat un om care trebuia înțeles deasupra literaturii... că a expus fapte... neapărat a expus fapte: prin natura lucrului!”, și că în felul acesta „cartea domnului Călinescu nu depășește așadar tehnica unei simple vieți romanțate” (recenzia apărută în Azi, nr. 3 – 4, 1932).

Eugen Ionescu înțelege deci prin biografie descifrarea indescifrabilului, pătrunderea în cifrul secret al relației individului cu arta, aflarea și înțelegerea chimiei interioare care duce la creația pentru care e admirat: ea este un gen imposibil, sau hibrid la rigoare,

pentru că ar trebui să ducă la explicarea genetică a artei prin incursiuni fericite în istoria vieții afective și intelectuale a eroului său, cam ca în critica genetică a lui Caracostea. A înlocui acest demers prin simpla raportare a evenimentelor exterioare înseamnă pentru el a romanța biografia. Mai există o accepție posibilă a acestei sintagme, iscată după primul război mondial de biografiile lui André Maurois, adică aceea de biografie „înfrumusețată”, emasculeată de aspectele ei neconvenabile; acesta e sensul în care folosește cuvântul într-o cugetare din Discobolul unde, acceptând că „biografiile sunt de două feluri: neromanțate și romanțate”, are un cuvânt ucigător – dar probabil drept – pentru autobiografii: „Autobiografiile sunt însă totdeauna romanțate; altfel autorii ar prefera scrisului sinuciderea”.

Polemic, pentru Arghezi biografia este inutilă nu pentru că este imposibilă în singura ei variantă care ar justifica-o – aceea a biografiei interioare – ci pentru că opera individului în chestiune, adică scriitorul, nu are legătură cu acest interior: „Pentru schițarea celor mai mulți scriitori, opera lor este de ajuns. Scriitorul comun, mai mult sau mai puțin talentat, este un meseriaș care nu s-a identificat cu suprema lui statornicire. El își părăsește lucrul ca un tinichigiu care s-a fript cu ciocanul de aramă și ca pe un patron care-l plătește. Viața nu îi este angajată în destinul literaturii lui, literatura lui nu are un interior, el nu simte o chemare în literatura lui, nu jertfește nimic, nu risipește nimic: păstrează și adună”. Aceste fraze, pe care le va contrazice într-un fel, confirma în alt fel, cu ironie, propriul său destin, pleacă de la constatarea că „Specia scriitorului e de multe ori capabilă de acte de viață de o vulgaritate totală și de zămisliri cumplite în domeniul abjectului pur. Albul hârtiei. În lumina căreia el seamănă și recoltează, nu se strecoară în individul lui sufletească” (în articolul despre Leon Tolstoi, din 1930).

De fapt, și Arghezi o știa foarte bine, între viață și operă există o legătură – numai că ea nu e accesibilă oricum și oricui. O arată – cine altul – tot Călinescu, într-o „cronică” din 1958, cu un accent poate prea apăsător pe explicație, unde altcineva ar fi pus sugestie: „Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare sufletești explicând opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii. Biografia ca și romanul este o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație natura-listică”. Și așa ne întoarcem iar la viața romanțată,

numai că ea nu este acum romanțată cu evenimente, ci cu idei proiectate pe fundalul, eventual istoric, al unei societăți anume.

Printre câștigurile sigure – multe, puține, câte or fi fost – ale literaturii noastre de după 1989 se numără și memorialistica de toate tipurile, o avalanșă de volume debordând încă din primii ani capacitatea de cuprindere și de analiză a criticii, încât nu e de mirare că o bună parte dintre aceste apariții nici n-au fost menționate, necum discutate. De la jurnale din anii obscuri ai unor autori trecuți de mult în eternitate la memorii și autobiografii ale unor actori importanți pe scena dinainte și de după 1989, zeci și sute de asemenea cărți au prezentat publicului românesc o revanșă îndelung așteptată nu doar asupra terorii în sine, ci și asupra neputinței de a vorbi despre teroare, despre viața noastră așa cum a fost ea, cu mici eroisme și cu mici lașități în cele mai multe cazuri, dar și cu tragedii reale și cu sacrificii tot atât de reale, de-a lungul unei teribile jumătăți de secol. În această perspectivă, fiecare mărturie este prețioasă, fiecare aduce o depoziție despre fapte și sentimente, despre victime și călăi, dar mai ales despre noi înșine și despre „cum a fost cu putință” ceea ce s-a întâmplat; nu e mai puțin adevărat că, tot în această perspectivă, este cazul ca – dincolo de implicațiile politice, personale, de procesul firesc al polemicilor privind aspectul juridic, moral, politic al faptelor respective – și critica, critica în sensul larg al cuvântului, să înceapă să examineze această cantitate uriașă de texte din punctul de vedere al specificului genului, din punct de vedere al implicațiilor lor de ordin literar, sociologic, filosofic chiar, din punct de vedere general uman.

Ultimii doi ani, în special ultimul an a adus, după părerea mea, câteva cărți importante care arată că distanța începe să-și producă efectul: pe de o parte, asistăm la o calmare a febrei documentar-arhivistice, a dezvăluirii faptului brut (care e mai greu de atestat și de judecat în această formă decât pare la prima vedere) și pe de alta au ieșit din rezervă câțiva scriitori, foarte diferiți, care au considerat că este timpul să comunice și propria lor experiență memorialistică, și au făcut-o cu talentul, cu capacitatea analitică și mai ales cu onestitatea care le este în general recunoscută. Au apărut astfel memorii ale unor autori români din exil, din „fostul” exil cum spunea cineva, precum Norman Manea (întoarcerea huliganului, Polirom, 2003) și Constantin Eretescu (Periscop, Ed. Eminescu, 2003), care trăiesc în Statele Unite, sau Gelu Ionescu, care trăiește în Germania



(Copacul din câmpie, Polirom, 2003), jurnale și memorii amestecate oarecum, fiecare după o formulă proprie, ale lui Gabriel Liiceanu (Ușa interzisă, Humanitas, 2002) și Mircea Cărtărescu (Pururi tânăr, înfășurat în pixeli, Humanitas, 2003), un jurnal al anilor dinaintea schimbării al Tiei Șerbănescu (Femeia din fotografie, Compania, 2002), un volum de memorii conceput mai degrabă ca o autobiografie intelectuală, al lui B. Elvin (Datoria de a ezita, Ed. Hasefer, 2003), jurnalul Marianei Sora (Zilele cenușei, Ad. Albatros, 2003) și cel al Monicăi Lovinescu (Jurnal, 1985 – 1988, Humanitas, 2003) și multe altele, care pot prilejui – fiecare în parte și toate în ansamblu – nu doar o privire generală asupra acestui moment din evoluția memorialisticii noastre, ci o adevărată discuție.

Jurnalul Tiei Șerbănescu, apărut în 2002 și foarte bine primit de critică, este un foarte caracteristic jurnal intelectual, chiar dacă nu seamănă cu altele de acest fel: autoarea consemnează evident întâmplările pe care le traversează și care nu sunt lipsite de interes epic (este epoca în care la „România liberă”, unde lucra, se manifestă grupul activ de opozanți al lui Băcanu și unde Tia Șerbănescu însăși este întâi trimisă disciplinar la „documentare” și apoi îndepărtată din redacție), dar pagini ample sunt dedicate și vieții intelectuale, lecturilor sau meditației pe marginea acestor lecturi, între care pagini excelente despre amorul în literatură și romanul lui Camil Petrescu, despre modestie sau mai ales despre jurnale, cu opinii interesante despre anacronismul obișnuinței de a publica jurnalele după un număr de ani de la dispariția autorului, deci după pierderea referențialității care „le obligă să devină din realitatea crudă o ficțiune întreruptă de câte un eveniment ce a supraviețuit”, ca să nu mai vorbim de intervenția în text, deseori „castratoare”, a familiei celui dispărut (p. 187).

Cartea lui Liiceanu, apărută tot la sfârșitul anului 2002, care are cochetăria să nu-și revendice nicio încadrare formală clară („jurnal, de fapt, nu e, eseu nu e, tratat nu e, roman nu e”), răspunde într-un fel tocmai acestei nemulțumiri a Tiei Șerbănescu pentru că ea cuprinde însemnările unui an din viața autorului în care întoarcerea la Heidelberg, unde studiasse cu două decenii înainte, îi oferă pretextul revenirii nu doar asupra locurilor, ci și asupra celui care era el atunci; este de fapt un leit-motiv al celor mai multe sau oricum al celor mai importante comentarii din acest roman al „tinereții revizitate” – după

formula cunoscută – folosit, ni se spune, ca terapeutică a unei stări depresive, adică în situația în care se naște adesea literatura. Substanța cărții este, în mare măsură, constituită din această confruntare repetată între imaginile unui trecut, așa cum s-au fixat ele pe retina subiectivă a autorului, și reconstituirea lor ulterioară. Retrăirea acelor vremuri și a naivităților noastre de tot felul în oglinda senectuții înțelepte mă ajută să înțeleg în ce chip ajungem la distanțarea necesară pentru a putea vedea mai clar ceea ce este aproape, pentru a realiza diferența din noi înșine ca prim pas pentru acceptarea diferențelor de dincolo de noi: felul în care se constituia atunci, de pildă, imaginea adevărată a realității noastre pe care n-o vedeam de fapt, în clipa când reveneam din vreo scurtă călătorie în străinătate, urâtenia clădirilor, tristețea figurilor, aspectul neîngrijit și ponosit al hainelor, oboseala disperată și delăsarea femeilor, lucruri care ajungeau ușor la noi în imagini ale filmului neorealist italian, ale literaturii sud-americane, dar pe care ochiul nostru obișnuit nu le mai vedea pe strada pe care treceam zilnic: „Lumea aceasta în care mă născusem, cu trenurile și cu gările ei mizerabile, cu satele din Bărăgan, cu șoselele naționale pe care întâlneai căruțe ponosite, bicicliști beți, femei împingând cărucioare hodorogite, turme de vaci și de oi, bătrâne îndoite din șale care cărau legături de vreascuri în spinare, toată viața aceasta a «României profunde» care nu avea nimic idilic în ea, o vedeam fără să o percep în inimensurabilul mizeriei ei atotstăpânitoare. Ea era a mea, stătea lipită de mine, mistificată și devenită invizibilă prin chiar subînțelesul ei” (p.71).

Aceeași perspectivă de abordare a trecutului propriu o are și cartea mai recentă a lui Mircea Cărtărescu, temperament cu totul diferit de al eseistului dar egal de interesat de propria personalitate ca de un prototip mai apropiat și mai accesibil al umanității absolute, carte care este un mozaic de texte în cea mai mare parte memorialistice grupate în jurul încercărilor autorului de a se regăsi în ipostazele diferite ale vârstelor anterioare – copil, adolescent etc. – nu pentru a-și trata nevroza, ci pentru a-și contura o identitate profundă fără de care simte că nu există cu adevărat; într-un fel, procesul este similar, chiar dacă obiectul revelației este propria persoană și nu mediul în care se trezește aceasta: „Știu ziua și ora, poate și clipa când s-a petrecut faptul astral al vieții mele, la fel de important ca și concepția, ca și nașterea mea. Eram adâncit în Căderea lui Camus.

Percepeam foarte vag schimbarea luminii din jur: se însera. Hârtia proastă, galbenă, a cărții devenise ușor portocalie. Plopii din curtea păraginită a grajdurilor foșneau. Și, subit, mi-am dat seama, pentru prima dată în viața mea, că existam. Mi-am ridicat ochii din carte: iată, existam!" (p. II). Foarte natural pentru un scriitor precum Cărtărescu, a cărui literatură e parcă inspirată din ideea lui Borges după care „toate experiențele omului sunt (într-un anumit fel) analoage”, această revelație bruscă iluminează toate celelalte sensuri printr-o vizualizare permanentă, acaparatoare până la copleșitor, ca la romantici, ca la Hugo, care-i scria soției după ce vizitase Rouen și descoperise vechea arhitectură franceză: „J'ai vu Rouen. Dis a Boulanger que / ai vu Rouen! îl comprendra tout ce qu'il y a dans ce moť...” Comparația nu este exagerată, căci Cărtărescu rătăcește îndelung prin vechile cartiere ale primei sale copilării, prin blocuri și curți abandonate, căutând să se „întoarcă” astfel la vârsta de atunci și să se înțeleagă prin asumarea, prin așezarea sa în poziția respectivă (inclusiv la propriu, lăsându-se pe vine pentru a privi lumea de la înălțimea copilului de trei ani), și breșele pe care le face în negura uitării sunt de fapt imagini de o pregnanță „orbitoare”, fie ele recuperări ale memoriei, fie construcții cu caracter simbolic, dar foarte vii. Situația este cunoscută de altfel și explicată de Ricoeur într-un postulat al înrudirii de principiu dintre memorie și percepție, ambele garantate de fenomenul mărturiei oculare: „Se presupune că martorul a văzut” (La mémoire, l'histoire, l'oubli).

Față de aceste procese de căutare a eului într-o lume de senzații în care subiecții plutesc brownian căutându-se până în momentul revelației, al reinstalării lor fie și pentru o clipă, un moment de favoare a destinului, în identitatea care îi reprezintă, cartea lui Norman Manea are o cu totul altă structură și motivație, deși și aici aparența cel puțin indică punctul de plecare într-un eveniment cu rolul de catalizator: invitat să revină pentru o vizită în țara din care emigrase cu cincisprezece ani în urmă, mortificat de nedreptăți, de umilințe și de neînțelegere, scriitorul se scrutează și convoacă în acest proces toată istoria tragică a familiei și a colectivității evreiești din Bucovina din care descinde pentru a putea în cel din urmă răspunde la întrebarea dacă mai există vreo legătură sufletească, vreun cordon ombilical care să-l lege de țara în care se născuse și în limba căreia continuă a scrie. Frescă fragmentară, comportând pagini de roman și schițe de

personaje de o pregnanță care anunță probabil reluarea lor într-o altă carte, volumul lui Norman Manea plasează dezbaterile în zona moralului și căutarea nu este atât a propriului sine – pe care tragicele evenimente trăite încă din copilărie, în deportarea din Transnistria l-au făcut să se găsească mai repede și în pofida încărcărilor repetate de a rezista – cât a unei explicații ontologice și deci a unei opțiuni de ordin istoric. Repetând într-o anumită măsură și cu intenție polemică traseul celebrei cărți a lui Sebastián, Norman Manea nu mai se poate simți, ca înaintașul său, un om de aici căruia îi este imposibil să aleagă și care se simte sfâșiat între cele două apartenențe simultane ale sale (ca Sebastián), căci opțiunea sa este în cele din urmă declarată: el pleacă din țara unde s-a simțit „marginal, nealiniat, exclus” tocmai pentru că a asimilat experiența părinților, a strămoșilor și a lui Sebastián însuși.

La prima vedere, cititorul ar putea fi tentat să apropie cartea lui Const. Eretescu, Periscop, de cea a lui Norman Manea pentru că unele asemănări sar în ochi: amândoi vin din medii minoritare (Eretescu e armean, născut în Basarabia, într-o colectivitate rusofonă), amândoi ajung la literatură după exercitarea unei alte profesii principale (Manea ca inginer, Eretescu ca etnolog), amândoi emigrează în Statele Unite și amândoi continuă să scrie în românește. Peste cartea lui Norman Manea plutește însă umbra tragediei colective, a unui întreg trecut din care el singur se smulge, salvându-și independența și demnitatea cu prețul abandonării bătrânilor, al iluziilor și al unei schi-zoidii culturale după toate aparențele nu numai dureroase, ci și fără leac: născut într-o familie laică și format cultural în afara ghetoului, el rămâne – ca oricare dintre noi – urmașul lui Eminescu și al lui Caragiale, chiar dacă al lui Caragiale cel din Năpasta și nu din Momente. La Eretescu, tragedia este personală, în pofida faptului că ea înglobează o serie de rude sau de cunoscuți, nașterea și supraviețuirea sa îi apar ca acte de miraculoasă normalitate – într-o lume ieșită din tâțâni, pe cale să se prăbușească în sângeroasa aventură a războiului, biograful îi apare de la început autorului ca o contrazicere absurdă a istoricului, căci lumea trăia în anul nașterii sale pe alte coordonate: procesele din Uniunea Sovietică, foametea din Ucraina, pactul italo-german, apare Pe aripile vântului...

Dramatismul reconstituirii rădăcinilor istorice la Norman Manea (ale familiei sale, care se întemeiază pe fundalul amenințător al

unor vremuri de antisemitism ascendent, al întâmplărilor premonitorii văzute din mediul unor mici burghezi provinciali, cu reacții diverse la semnele dramatice, al maturizării unui conflict interior ireductibil între dorința de a ignora aceste semne și imposibilitatea de a le concilia cu propria conștiință) are, în pofida sau poate tocmai datorită faptului că face parte dintr-o saga colectivă de care nu poate fi separată, o anumită generalitate, și deci manifestă o anumită reținere în fața detaliilor: pudoarea unei rezerve care ascunde probabil și o rană de iubire, nu numai una de reproș, îl face pe autor să expună ororile și să le condamne, episodul deportării în Transnistria de pildă, dar refuzându-și o radiografie prea detaliată a reacțiilor intime, lăsându-mi – mie cel puțin – impresia că nu vrea să intre prea adânc în reconstituirea amintirilor de atunci, fără îndoială dureroase, și dosarul divorțului său de istoria și locul nașterii păstrează o discreție care de fapt îl apără.

Pentru Eretescu, noțiunea de exil și de emigrație începe din copilărie, când familia fuge din Basarabia la București, din calea suvoiului roșu, care vine după ei și-i va teroriza copilăria, adolescența și tinerețea; căldura, duioșia – chiar reținută – și umorul melancolic cu care privește episoadele unei copilării strâmtorate dar nu lipsite de bucurii fac din primele capitole ale cărții probabil cele mai savuroase pagini ale sale, cele mai colorate afectiv, dominate discret de figura luminoasă a mamei. Șura, pe care o pierde de timpuriu. Deși copilăria sa a suportat fără îndoială șocuri culturale precum cel al schimbării definitive a limbii uzuale (la care se și referă în trecere), nu ele marchează evoluția lui într-un mediu nou, necunoscut și ostil măcar la început și măcar exterior, față de care trebuia să-și disimuleze nu numai opiniile, ci și biografia, el și cartea lui oferind de fapt un exemplu caracteristic de incongruență dintre istorie, istoria oficială, și biografie.

Mai greu de pătruns și de caracterizat este cartea lui Gelu Ionescu, critic și el dominat de pudori și rezerve de ordin intelectual, de nemulțumiri și de o neîncredere care vin în contradicție cu principala calitate care se cere în general unor memorii: aceea de a produce în fața publicului, într-o totală sinceritate, cele mai ascunse părți ale personalității și vieții sale, sau cea a lui B. Elvin, și el eseist și romancier care își filtrează amintirile prin sita referințelor la cărțile lui dragi, cele care îi furnizează nu numai motive de anxietate în momente

de cumpănă (să arunce sau nu cărțile a căror prezență în bibliotecă i-ar putea atrage sancțiuni?), dar și subiect de reverie, materie de studiu și, adesea, referință salvatoare într-o încercare indirectă de a-și proteja spațiul privat al temerilor, speranțelor și mai ales al reveriilor sale.

Unul dintre lucrurile care leagă aceste cărți – și bineînțeles atâtea altele – este faptul că toate stabilesc raporturi acute și complicate, care merită o privire mai îndeaproape, între biografia autorilor lor și istoria pe care o trăiesc, deci între două tipuri de realitate și de „trecut” care se oglindesc în paginile lor. Biografia tuturor este, cum ne putem aștepta, într-un raport de adversitate cu istoria, și nu numai cu istoria în sens de evenimente care se petrec în afara noastră, antrenându-ne pe neștiute într-un vârtej implacabil asupra căruia nu avem nicio putere (vezi decizia întâmplătoare a Tiei Șerbănescu de a lua într-o călătorie carnetul cu însemnări, inclusiv cea despre Ceaușescu), ci chiar cu istoria ca modalitate de organizare a reprezentărilor trecute, cu o istorie epică în care trauma producătoare de nefericiri individuale, dar și de frângeri, de fracturi în existențe individuale, nu are cum și reprezentată în particularitatea ei irepetabilă; este sentimentul care-l frământă de pildă pe Norman Manea în lungile momente de după realizarea imposibilității de a se adapta, de a rezista în această lume strâmbă și chircită care fusese și a sa, când „August Prostul se săturase – cum zice el – de vechea partitură a victimei” și când sunt convocate, pe rând, toate instanțele care au contribuit, conștient sau inconștient, la conturarea unei hotărâri decisive (istoria familiei, a tatălui, deportat de legionari în Transnistria și apoi deținut de comuniști la Periprava, a mamei, a rudelor, propriile tribulații și umilințe). Cum pot fi toate acestea incluse, fără a fi deformat și a deforma la rândul lor, într-o istorie făcută din generalități? Cum se „poate ține cumpăna unei realități de care memoria n-are cum să se apere?”, se întreabă și B. Elvin pe marginea unei cărți a lui Primo Levi, căci memoria nu este numai instrumentul conservării, al amintirii, ci și cel al selecției, al ierarhizării și, până la urmă, muiării ca rezultat al acestui proces. În absența contextului, a schemei generale, care ierarhizează și ordonează, trecutul nu există: „Mintea mea de azi – spune Cărtărescu – oarbă ca un liliac în privința viitorului, refuză din ce în ce mai des să se mai întoarcă și în trecut. Poate fiindcă și-a pierdut încrederea în sensul ei și în coerența vieții pe

care o guvernează... Încep să cred că nu fac parte din plan..." (26).

Există o tensiune complicată între biografie și istorie care face ca între cele două dimensiuni să nu existe decât un raport de colaborare superficial, dublat de o concurență tenace și insidioasă care se exprimă nu prin competiție, prin confruntare, ci prin opțiune alternativă: „istoria începe acolo unde se oprește tradiția”, adică memoria povestită, spune Maurice Halbwachs. Caracterul discursiv al biografiei este implicat în cel al memoriei, nu numai – cum s-ar părea – în cel al istoriei ca istoriografie, chiar dacă discursul se desfășoară în jurul unui singur element central, sub semnul căruia poate fi pusă o întreagă existență, cum este de pildă povestea țăranului („povestea vieții lui”, relatată de Eretescu) care după zece ani încă își mai aștepta nevasta, fugită în lume cu un șofer. Acest element central definitoriu, în cazul respectiv, este naivitatea și buna credință, nutrite dintr-o mare bunătate, niciodată numite astfel în scurtul episod, dar cuprinse în întregime în ultima frază pe care i-o citează autorul: „Eu zic că se întoarce... Dumneavoastră ce ziceți?”

Avem a face aici cu raportul dintre narațiune și portret, indisolubil legate în memorie pentru că amintirea se constituie, de regulă dacă nu întotdeauna, în jurul acțiunii și deci a figurii unor indivizi, a unor profile, siluete, portrete. Din acest punct de vedere, istoria nu procedează diferit de memorii, numai că ea se oprește doar asupra acelor persoane care au jucat efectiv un rol într-o împrejurare oarecare, într-o epocă anume, indiferent de calitatea propriu-zisă a individului pe care poate doar hazardul l-a ales să-și joace rolul: Alexandru cel Mare sau Prinkip, asasinul lui Franz-Ferdinand, amândoi pot fi convocați în paginile marii istorii pentru a-i ilustra meandrele. Subiectul a fost amintit în memoriile Marianeî Sora de pildă, care – ca atâția alți memorialiști – reclamă dreptul de a aminti și de a zăbovi în revenirile sale asupra unor oameni care nu au o statură publică sau chiar care nu interesează istoria, ci doar tipologia umană în general, adică literatura.

Cărțile scriitorilor noștri nu se pot, desigur, lipsi de această substanță constitutivă a oricărei amintiri; chiar Cărtărescu, aplecat principial și exclusiv asupra propriei experiențe, creionează cu detalii portretele colegilor care i-au lăsat amintiri neșterse, între ei Mircea Nedelciu sau cutare poet al boemei. Numărul acestor inserții de tipul portretului moral crește mai ales la memorialiștii indirecti, cum este B.

Elvin, care sunt mult mai generoși cu detaliile despre persoanele pe care i-au cunoscut decât cu propria lor biografie: în Datoria de a ezita de pildă (titlu inspirat de Camus și care spune astfel mai mult și parțial altceva decât ar putea să pară la prima vedere), lectura noastră găsește în palimpsest referințele interesante la propria biografie a autorului, la propriile gusturi, opțiuni etc, prin referință implicită, legată de personalitatea unor prieteni sau unor cunoscuți; pentru a afla detalii despre autor trebuie să-i chestionăm amintirile despre aceștia, și deci portretul lui Heinrich Böll sau al pitorescul matein Radu Albala, ca să nu spun că trebuie să ne adresăm preferințelor sale de lectură și de studiu, așa cum la Liiceanu se desprind trăsături nebănuite sau oricum necunoscute despre autor prin bogatele referințe la fiul său și la felul în care sunt trăite complexele unui tată orfan de fiu în toată copilăria acestuia, regăsit miraculos la vârsta la care începe procesul maturizării intelectuale și deci al revelării adevăratei sale personalități.

Sigur că aceste profile sunt mai substanțiale și mai aproape de ceea ce este literatura în paginile prozatorilor de meserie, la Norman Manea, la Tia Șerbănescu, la Const. Eretescu. La Norman Manea, în chip firesc de altfel, portretele din unghiuri multiple ale familiei și în primul rând ale părinților prefigurează chiar un posibil roman, fiecare dintre cei doi contribuind nu numai la conturarea unor destine cu adâncă valoare umană, cum se întâmplă mai ales când ele traversează împreună încercări la limita suportabilității, ci și la prefigurarea unui traseu epic posibil.

La Eretescu, portretele personalităților (profesorii Al. Rosetti, Mihai Pop ș.a.) sunt convocate nediscriminator, împreună cu cele ale anonimilor, într-o secretă sau poate inconștientă tendință de a reproduce hazardul vieții, unde lucrurile se amestecă până la confuzie, principiu sub care pare să fie pusă în general viziunea scriitorului asupra unei biografii încărcate de neprevăzut, de schimbări și de fracturi; peste toate plutește însă, suverană, plăcerea etnologului (sau a entomologului, vreau să spun a scriitorului?) de a comunica, de a se găsi în mijlocul unui grup, al unei societăți umane, acesta mărturisind că niciodată nu s-a săturat de lungile, frumoasele dar și incomodele deplasări pe teren, făcute tocmai în scopul de a cunoaște oameni din medii cât mai diferite. Prieteni sau simpli camarazi, acești oameni trăiesc prin dezvelirea treptată a unei identități morale, a unui profil în a cărui constituire o întâmplare joacă de regulă rolul de revelator:



colegul care-l lasă în pericol de a-și pierde viața de teama unor complicații politice, înțeleptul Lică Grasu, liderul echipei de muncitori între care nimerește când, student exmatriculat, ajunge hamal la descărcat bușteni, sau colegii de la cenaclul scriitorilor amatori și mulți alții.

Și în jurnalul Tiei Șerbănescu se găsesc portrete de indivizi memorabili, familia în primul rând, bărbații, văzuți cu o luciditate rece și vag disprețuitoare, femeile învăluite în tristeți și suferințe ca într-o cămașă protectoare, în general văzute acum la o vârstă a bilanțurilor, „crepusculară”, despre care autoarea mărturisește că-i place să scrie în tentative încă nefinalizate ale unui roman, dar și despre puținii prieteni pe care i-a avut: între ei, figura luminoasă a Danei Dumitriu. Față de aceste profile ca niște eboșe din carnetul de schițe al romancierei, alături de portretele caricaturale ale unor sărmani pontifi din „sistemul” presei și al aparatului ideologic și de percepția frapantă a atmosferei unui grup, unui cartier, cu proaspete inserții participative („discuții pe care orificiul țevii de încălzire mi le aduce drept la ureche, în pat, încât uneori mi se pare că se întâmplă în spatele meu. Țârâitul telefonului lor se aude mai clar decât al telefonului meu și trag nădejde că și la ei se întâmplă la fel”), apare însă un sentiment neverosimil de concret pentru carte, pentru litera tipărită, care pune altfel în lumină această desfășurare de percepții violente, lipsite de ambiguitate, de tranziție; pentru cărți și lumea lor, Tia Șerbănescu găsește nuanțe delicate și perifraze mângâietoare, biblioteca Bibicescu din Craiova îi inspiră „tulburări aproape erotice”, un album cu însemnări de acum un secol și jumătate o face să înțeleagă că scrisul ordonat este o formă de respect pentru cel care-l va citi, lecturile bulimice ale copilăriei îi par că seamănă „destul de bine cu amorul profesionist” și cartea, cartea ca obiect îi trezește dorința „să mângâi hârtia groasă în care literele și-au făcut cuiburi, să miros paginile, să pipăi marginile aurite” (lui Liiceanu, dimpotrivă, bibliotecile îi trezesc suspiciuni, ele induc prezumția de înșelăciune sau cel puțin de ostentație). Față de această abundență de sentimente din zona amorului intelectual, profilele umane amintite înainte par desprinse dintr-o colecție teratologică.

Participarea scriitorului la evenimente istoriei nu se petrece doar sub raportul proiectării biografiei sale sau a cunoștințelor săi pe scara uriașă a umanității, ea implică și felul de a înțelege și de a trăi conceptele, ideile cu care vine zilnic în contact, literatura pe care o

citește, presa care îi reflectă cum poate evenimentele zilei trecute; reacția scriitorului față de aceste abstracțiuni este și ea parte a biografiei și totodată o fereastră prin care se poate întrevădea perspectiva largă a întregii epoci. Concepte care duc în cele din urmă la concretizări teribil de materiale, aproape palpabile, precum iubirea, visarea sau, iată, patriotismul, concept plămădit într-o foarte strânsă legătură cu acela de istorie, prilejuiesc luări de poziție cu efecte deosebite pentru înțelegerea raportului dintre propria biografie, cu accidentele ei, și felul de a concepe istoria ca o proiecție ordonatoare a faptelor semnificative. Pentru generațiile de după război, atitudinea celor dinainte, ideea patriotismului ca simplă reacție, ca revoltă în fața istoriei – istorie adversă nouă în chip special, eventual printr-o conjurație universală, care ne boicotează și căruie i se răspunde la fel, prin amânare și sustragere, cum sugerează câțiva esești din generația lui Eliade – este absurdă și dăunătoare în primul rând nouă; ea este o expresie a incapacității de a ieși din mitologie, din propriile noastre formule romantice încurajatoare, necesare și benefice la origine – când eram doar o națiune pierdută într-un Orient indistinct, fără individualitate și fără existență politică – care devin însă, cu timpul, o scuză și un paravan pentru lașități existențiale dintr-un dublu complex, de inferioritate și de superioritate, care ucide realismul și dorința de acțiune.

Împotriva acestor poncife autodistructive se ridică astăzi mai mulți scriitori, tineri și mai puțin tineri, care trăiesc deja într-o lume contemporană cu ei și care nu văd patriotismul doar sub forma unei atitudini ostile față de tot ce nu este „specific”. O face un autor încă tânăr precum Cărtărescu, reprezentând o generație care se sufocă sub astfel de stereotipe: „Naționalism, romantism, eroism, iată triada care, valorificată extrem de pozitiv de două sute de ani încoace, difuzată prin manualele de școală și satisfăcând nevoia de mândrie de sine a tinerelor popoare din Balcani, a construit o imagine a identității etnice careta avut și are imense dificultăți de integrare în modernitate. În cazul României, amintirea rușinoasă a trecutului «balcanic» fanariot, a fost adânc refulată, transformându-se într-un subconștient activ și agresiv, moccind sub stratul de civilizație și europenism de suprafață...” (233 – 4); o face și un autor din generația mea, Gelu Ionescu, care observă degenerarea din partea cealaltă a „cortinei”, din exil: „Patriotismul meu e mai lucid, mai critic și mai rece – mai ferit de

disperarea pe care o aveam în ultimii ani ai petrecuți în țară – judecarea valorilor literare românești s-a de provincializat; văd în provincialismul românesc (îndărătnic și blocat, obtuz și prea sensibil la «minor» și pitoresc) cel mai mare dușman al culturii noastre de ieri, de azi și de mâine. Constat că «boala» aceasta a făcut multe ravagii, chiar și printre cei care au trăit destul în străinătate...” (p.87).

„Boala” de care vorbește Gelu Ionescu este o prelungire imatură a unui lirism ineficient, în teritorii care trebuie rezervate altor tipuri de abordări. Deși crede și el că „nucleul oricărei culturi... este lirismul” (p.75), cu referință evidentă la istoria conceptului, același Cărtărescu condamnă prelungirile lirice ale vechilor reprezentări mitologice și confuzia lor cu valorile într-adevăr creatoare: „Euforia deșteptării conștiinței naționale a dus, în cazul fiecărui popor din Balcani, la o imatură, emoțională și confrunțională percepere a propriei valori. Acest fapt s-a petrecut la toate nivelurile culturale, rezultând o ideologie naționalistă unitară. Descoperirea folclorului a dus la exaltarea virtuților biologice ale «eroilor» populari, voinicii din balade. În stare să mănânce cât zece, să bea cât zece și să lupte cât zece...” (p.228) Prin repetiții, la serbări, în mass-media, în generalizări colocviale, devenite ușor automatisme, aceste imagini – al căror caracter metaforic scapă celor mai mulți utilizatori – ajung să devină componente ale identității naționale la o mare parte din populația școlară, mai ales la aceia care nu găsesc în profesorul de literatură din liceu o conștiință critică, generație de elevi devenită curând populația matură a țării; „rezolvată” la acest nivel, problema unei adevărate identități, concept dinamic precum orice noțiune istorică, corelat cu întreaga noastră existență și cu identitatea celorlalte popoare cu care trăim în lumea de azi, nici nu se mai pune.

#### Problema identității

Nu s-ar putea zice că românii n-au exersat încă demult spiritul de observație asupra lor înșiși și nu au exprimat concluziile acestui examen în formule reprezentative, mai toate dacă nu chiar toate turnate în bronzul strălucitor al romantismului făuritor de mituri: „românul are șapte vieți/ în pieptu-i de aramă...” (Alecsandri), „Românul e copilul dracului și, în ceea ce numim spirit sarcastic și de epigramă, nu-l întrece nicio națiune” (Filimon), și așa mai departe. Dar dacă scriitorii au oferit publicului larg astfel de formule, generoase și ușor de ținut minte, constituenții de ordin moral și intelectual,

rezultatele proceselor istorice și ale celor sociale, trăsăturile diverse, în fine, din care se compune o individualitate națională asupra căreia veghează o într-adevăr magnifică și veche unitate de ordin lingvistic, n-au prea fost analizați sau măcar identificați, nici în epoca romantică, nici după. Problemele de identitate s-au rezolvat mai întotdeauna simplu, prin opoziție, ca într-un vodevil de Alecsandri, care și el moștenește destul din simplismul teatrului de păpuși: turcul e crud, cazacul e bețiv, grecul e fricos. Constituită în principiu în romanticul secol al XIX-lea, imaginea românilor despre ei înșiși și despre cei din jurul lor a ajuns cu ușurință la dihotomii și opoziții favorizate de circumstanțe: luptând pentru independență sau măcar pentru autonomie, după ocupații îndelungate și pustiitoare economic, în condiții care răneau simpla conștiință cetățenească, nu era absurd ca ființa națională să se definească atunci în opoziție cu ideea de „străin”. E mai greu de explicat de ce această idee și această opoziție, care a găsit curând în evrei un simbol al alterității și diferenței (majoritatea refugiați de curând din Galiția, vorbind o limbă neînțeleasă, îmbrăcați diferit, practicând o religie străină), a dăinuit.

Precipitată sub povara unui contencios prea multă vreme amânat, problema identității în cultura și literatura română pare să fi cantonat atenția sociologilor și istoricilor, în ultimii ani mai ales, în spațiul identității evreiești, respectiv al raporturilor dintre comunitatea evreiască și societatea românească tradițională, fie ca o chestiune istorică (acordarea cetățeniei, legiferarea participării evreilor la viața publică etc), fie ca una a prezenței culturale caracteristice, de la Lovinescu încoace: mobilitatea spirituală, înclinația spre modernitate, vocația pentru intermediere (nu numai pentru traduceri, de pildă, ci și pentru mijlocirea unor relații, pentru informația cea mai recentă, pentru experiment), sincronism estetic etc. Această modalitate de abordare, compensatorie într-o anumită măsură, este până la urmă de natură să disimuleze aspectul general al chestiunii și caracterul ei vital pentru însăși națiunea română, care se află – se află de la ultimul război mondial încoace de fapt – în fața unor opțiuni cu efect direct și asupra viitorului mai îndepărtat, și asupra celui imediat, opțiuni politice deci în ultimă instanță; chiar abordarea, atât de importantă, a chestiunii raporturilor dintre identitatea evreiască și cea a poporului în mijlocul căruia această minoritate trăiește, sau a trăit, este favorizată de definirea identității românești ca

fundal al discuției și ca problemă cadru din care derivă toate celelalte. Acest lucru înseamnă în primul rând, după părerea mea, discuția felului în care alții au perceput, din afară sau dinăuntru, raporturile cu „românii”, reprezentarea lor pe retina culturală a vizitatorilor (de la Richard Kunisch, la mijlocul secolului XIX-lea, la Olivia Maning, să zicem), a concetățenilor – evrei, ruteni, unguri sau germani – și a noastră înșine, după ce am căpătat, într-un fel sau altul, suficientă distanță pentru a ne putea vedea.

Din acest punct de vedere, cartea lui Norman Manea întoarcerea huliganului este cum nu se poate mai potrivită pentru a porni discuția. „Huliganul” clasic este, desigur, Mihail Sebastian, cel care – într-o dramatică și memorabilă carte, apărută în 1934 – își expune suferința sfâșierii între două identități, a pierderii unor iluzii, unor prieteni și a unei rațiuni de a exista; procesul pe care i l-au intentat atunci și prietenii, și dușmanii, pentru această carte sinceră și dureroasă, romanul autobiografic De două mii de ani, a impus lămuririle din pamfletul Cum am devenit huligan, din anul următor, și a creat astfel noul înțeles al unui termen pe care Eliade îl lansase într-un roman modest, cu un înțeles ambiguu. Norman Manea, scriitor important din valul celor care apar în condițiile modestei liberalizări de la sfârșitul anilor șaiszeci și ulterior din emigrația românească (înțeleg prin asta, în primul rând, că a continuat să scrie în românește), preia în această carte termenul lui Sebastian odată cu întreaga problematică a identității sale scriitoricești și intelectuale pentru a o dezbate deschis, într-un proces de clarificare interioară și totodată publică; el reia, adică, în condițiile unei biografii proprii, marcate de evenimente încă mai tragice decât ale înaintașului său, dezbateră de principiu asupra identității și situației unui scriitor evreu din România căruia istoria (oamenii, împrejurările, timpul), în ciuda unei alte opțiuni inițiale, sau cel puțin unei alte predispoziții, îi impun evidența sau chiar necesitatea unui „divorț”: fără ranchiună, cum spune el spre sfârșitul acestei cărți tragice și dureroase, dar și fără iluzii, el constată că această separare marcată în condițiile dictaturii prin emigrația sa în 1986 este ireversibilă și că, deși continuă să simtă condiția sa de emigrant, deși continuă să scrie în românește, limba lui Caragiale și a lui Sebastian, deși aici și-a întâlnit destinul, pe viitoarea soție, totuși cuvântul acasă nu mai înseamnă pentru el decât adresa actuală: Upper West Side, Manhattan, New York, și întoarcerea – o călătorie de

douăsprezece zile pe care o face la București în 1997 – nu este o întoarcere: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese” (p.307).

Pentru a înțelege, măcar în parte, rădăcinile acestui divorț și ale unei plecări care nu înseamnă decât o suspendare indeterminată, „pasager disputat între fuse orare și nu doar între ele”, căci scriitorul e conștient de faptul că nu mai poate câștiga o altă patrie (pe care, totuși, n-a pierdut-o, sau n-a pierdut-o de tot, pentru că un prieten, americanul polonez Louis, îi spune: „Tu ai, totuși, o limbă”, p.305), este necesar să ne raportăm la felul în care sunt văzute problemele identitare de către mai tânăra generație. Ca în procesul de degradare pe care personajele și miturile romantice le suportă în proza ulterioară, ca în profilul ciociului văzut ca o caricatură a tânărului romantic cu plete și pelerină de carbonaro pe care o găsim la Filimon, în Nenorocirile unui slujnicar, vechile imagini identitare puse în circulație de aceeași literatură romantică (ele pot fi regăsite în formulări aforistice de tipul: românul este cel mai ospitalier, românul e născut poet, folclorul românesc este cel mai bogat sau mai frumos etc.) întrețin un discurs regresiv, centrat asupra trecutului și asupra unor virtuți adesea pasive; acest discurs era justificat uneori de situația politică, de presiuni de altă natură, de conjunctura externă etc, dar imaginile ca atare, transferate într-o cu totul altă vârstă, la o cu totul altă generație decât aceea în mijlocul căreia fuseseră crescute organic, nasc astăzi reacții contrare celor programate și duc implicit la un efect de maturizare care se exprimă într-un mod polemic, de o anumită agresivitate desigur: „Raporturile cu Balcanii au fost esențiale pentru întărirea reflexelor naționaliste și șovine ale românilor care. tradițional, s-au considerat superiori popoarelor din Balcani și au aspirat la o iluzorie hegemonie locală. Bună parte din confuzia și tulburarea auto-perceperii românilor în ultimii ani ai epocii comuniste, de exemplu, s-a datorat inversării neașteptate, dureroase, a acestor raporturi. La lipsa alimentelor, căldurii, la teama de poliția secretă s-a adăugat atunci și umilitoarea situație a nevoii de a urmări televiziunea popoarelor din jur... «Rău am ajuns», auzai mereu în jurul tău, «să ne uităm la televizor la bulgari»...” (p.232). Cuvintele din fraza citată sau din aceea citată mai înainte, gândite în legătură cu situația de după 1989 (ambele din încercarea lui Cărtărescu de a analiza constituentul balcanic al individualității noastre), se potrivesc

foarte bine și celei de dinainte, căci tendința de a căuta un țap ispășitor în altă parte decât în ograda proprie e inerentă slăbiciunilor omenești și, favorizată de împrejurări, ea scapă de sub control: „Prizonieri în propria țară timp de decenii, supuși unei intense propagande naționaliste, românii au intrat în lumea liberă, după 1989, cu un ego hipertrofiat, care s-a confruntat brusc și catastrofal cu realitatea, provocând perplexitate, frustrare, ură de sine și mai ales de ceilalți. De-aici confruntarea cu «dușmanul intern»...” (p.233).

Dintr-o asemenea disociere, care este încă și astăzi semnul unui curaj de opinie mai rar întâlnit în mediul intelectual, rezultă și o profesiune de credință neclintită în valorile universale, care nu se opun celor naționale pentru că acestea nu sunt decât ipostaze particulare ale lor, forme ale unor monade eterne supuse timpului și locului în care calată substanță: „... nu sunt un autor din Estul Europei... Cărțile mele nu sunt străbătute de cine știe ce oițe din folclorul românesc sau de mătâniile ritului ortodox, ci de stele dantești, de compasul lui John Donne, de lancea lui Cervantes... Sigur, subiectele mele pot fi, prin forța lucrurilor, românești, recuzita românească, limbajul cu inflexiuni ale spațiului meu psiholingvistic, dar temele mele nu pot fi altele decât marile teme ale tradiției europene, aceleași la Euripide și la Joyce” (idem, p.209 – 210).

Sigur, nu orice manifestare a imperfecțiunii umane poate găsi ecou în spațiul cultural, nu poate fi explicată în perspectiva unei reprezentări, unei ideologii originare, și pentru a căuta rădăcinile unor acte bestiale și inconsecvente (să zicem ofițerul care îl brutalizează pe tatăl scriitorului după ce îl tratase cu oarecare omenie, cf. Întoarcerea huliganului, p. 163) nu e nevoie să recurgem la un mit sau la o superstiție xenofobă; nu e mai puțin adevărat însă că asemenea manifestări, în care tendințe general omenești sunt contrazise de apariții întâmplătoare ale unui sistem global de desconsiderare sau de diabolizare a „străinului”, arată persistența și pericolozitatea latentă a reziduurilor pe care substanța calmantă a civilizației, a unor epoci de relativă bunăstare, de nebeligeranță, nu face decât să le disimuleze, nu să le distrugă. Modificările structurale ale comportamentului unor vechi vecini, colegi, prieteni, care formează una dintre cele mai dureroase suferințe în reprezentările celor care au trecut prin epoci de acutizare a intoleranței (încă de la Sebastián, în De două mii de ani, dar și în Jurnal, la Norman Manea) nu sunt posibile decât pe un teren unde

subzistă nu atât o idee simplist dușmănoasă la adresa alterității, cât una discriminatorie de tip romantic, în care specificitățile sunt definite prin opoziții care ajung până la urmă la excludere. De ce nu poate fi Sebastián evreu și român, de vreme ce au ortodoxia este definitorie pentru romanitate? Cărtărescu a atacat acest tabu în însemnările sale și el arată de fapt că procesul nu se derulează pe terenul literaturii, care doar îl reflectă.

Totul concordă, mi se pare, pentru a ne semnala că trebuie revizuite conceptele de bază ale culturii noastre, nu pentru a renunța la ele, pentru a adopta eventual altele, după modele străine, ci pentru a le aduce în contemporaneitate, a le mișca dintr-un imobilism care e mai dăunător decât înseși efectele sale. Și nu e vorba numai de efectele dramatice ale continuării reprezentărilor de tip mitico-romantic în epoca celui mai acaparator pragmatism, ci și de efectele umoristice ale unei maniere de a trăi cultural într-o lume a vacanței continue, a unei permanente excepții de la regulile care, se știe, sunt doar pentru alții.

Pitorescul, împreună cu toate conotațiile sale, este parte a tabloului care ne reprezintă și el apare ca atare în amintirile noastre cele mai recente, odată cu senzația de ireal pe care el o reflectă într-o existență suficient de paradoxală. Așa pare, de pildă, lumea noastră în tranziție în paginile jurnalului lui Gabriel Liiceanu, descriind stupoarea unui oaspete venit din străinătate în fața exploziei policrome și aiuritoare la care asistă ca oaspete întâmplător în familia lui Mircea Dinescu: „Mai întâi a asistat la a doua nuntă a fiului cel mare al lui Pleșu, divorțat de prima soție și reînsurându-se tot cu ea... chef cu lăutari și lume multă în satul Mănăstirea de lângă Dunăre. A urmat alt chef cu lăutari la moșia lui Dinescu din satul Cetatea, lângă Calafat. Apoi, pentru că se împlinea un an de la apariția revistei Plai cu boi... o expoziție cu chef mare... un episod scenic – fete goale pușcă, pictate din cap până în picioare... Dinescu însuși cântând cu foc, la microfon, române”. Consecință a acestui vârtej de fapte, venit din „spațiul aseptice german”, prietenul a făcut „o viroză reactivă cu febră de 40 de grade” (p.209). Anecdotică, savuroasă, nu este suficientă pentru memorialist, care trage din aceste întâmplări o concluzie analitică: „cine se uită astăzi pe scena politică a României cu greu poate spune unde se termină mahalaua și unde începe istoria și tot din cauza asta, ziaristul și nu istoricul este figura emblematică a lumii în care trăim”. Mahalaua, desigur, este un termen categorial, cu trimitere spre eternul



Caragiale, spațiul povestirii suverane în care timpul stă pe loc, în pofida aparențelor trepidante: „În istorie se iau decizii, în mahala deciziile se amână. În istorie se înfruntă destine, în mahala lumea se ceartă și se împacă. În istorie se înfăptuiește și se progresează. În mahala totul este agitație și lumea stă pe loc”.

Fără concluzia didactică, aceeași întorsătură concluzivă, ca finalul unei snoave, o au unele din micile istorisiri presărate printre amintirile de folclorist ale lui Const. Eretescu, cum ar fi aceea a felului în care se manifestă uneori decretul divin, în consonanță cu gustul artistic: într-un sat de pe malul mării, invadat vara de turiști din lumea bună, sătenii hotărăsc să ridice o altă biserică în locul celei vechi, devenită neîncăpătoare, dar foarte frumoasă și veche pe deasupra. Numai că popa, sensibil la alte tentații decât ale celor sfinte, a cheltuit banii strânși pe băutură și pentru o femeie. „Până în ziua de azi – mărturisește autorul, care iubea vechea bisericuță – sunt convins că Dumnezeu a fost acela care l-a ispitit și l-a trimis la crăsmă, unde l-a supus la martiriul beției și curviei, l-a declasat și l-a lăsat să-și atragă asupra-și oprobriul concetățenilor, toate acestea ca să-și salveze lăcașul”.

Dar și aceste inserții în tonuri grase, flamande, contribuie probabil la conturarea unei lumi fără echivalent în alte părți (iată, am căzut și eu în patriotism local), căci excesul de generalitate, lipsa pigmentului concret în orice istorie care neglijează detaliul, face ca tabloul să nu mai poată fi recunoscut, să fie deformat, descărnat de elementele care-l materializează, cu alte cuvinte el moare prin chiar procesul de esențializare dacă e împins până la ultima sa limită. Confruntate cu documentele memorialistice (scrisori, jurnale, amintiri), spune Cărtărescu, „prefabricatele pe care le primim își arată precaritatea, tendențiozitatea și-n ultima instanță falsitatea. De fapt, trecutul nostru cultural este în întregime de carton”.

Există concluzii?

Este sigur că talentul joacă un rol esențial în relatările memorialistice, precum în orice activitate umană, și că nu altfel se poate explica hazul și chiar relevanța unor detalii, de pildă cele despre aptitudinile culinare ale povestitorului, puse în față cu inaptitudinile altora, felul în care Noica își fierbe o cafea sau Monica Lovinescu prepară macaroane la cuptor, toate în jurnalul lui Gabriel Liiceanu. Problema este însă în ce fel aceste amănunte, puse într-un asemenea

text pentru a-l înviora sau pentru a proiecta o anumită imagine a autorului (sau și pentru una, și pentru alta), participă și la transmiterea către cititor a unei experiențe sau unei valori mai generale, aceea pentru care anticii – și cronicarii noștri pe urmele lor – considerau că cititul istoriei este o îndeletnicire nu doar plăcută, ci și profitabilă.

Treptat, după 1990, odată cu acumularea mărturiilor și cu desprinderea noastră treptată de latura cea mai imediată și mai concretă a propriului nostru trecut, și cu încercarea firească de a căuta puncte de apropiere între acest trecut individual și cel al altor indivizi, al „nostru”, al unei colectivități oarecare, a început să apară tot mai clar că nu fiecare document uman este și un document istoric, că faptele relatate cu amănunțime, fiecare având importanța sa din punctul de vedere al martorului, nu au întotdeauna aceeași relevanță pentru istoric, nu sunt valori de minimă generalitate apte a fi înseriate într-o imagine globală a epocii. Oferind un album de fotografii din trecut, asemenea memorii nu pot ajuta istoricului, a cărui treabă „consiste jus-tement a traire ce materiei, à l’interpréter et surtout à l’intégrer a un récit qui permet seul de comprendre ce qui s’est passé”, cum zice un filosof al istoriei (Maurice Laguerre, *Actualité de la philosophie de l’histoire*, Presses de l’Université Laval, 2001, p. 189). Cu alte cuvinte, evenimentele și dezvoltările senzaționale după care tânjeam în primii ani, dintr-un deficit de informație elementară și bineînțeles din naivitate, și în care au abundat un anumit tip de memorii, pot să nu participe la definirea unei epoci sau oricum, nu în măsura în care ele nu sunt și punctul de plecare al unei posibile meditații existențiale.

A apărut deci mai clar. pentru cititori dar și pentru autori, că între memoriile care acumulează evenimente nude și cele care nu-și refuză încercarea – foarte personală de altfel – de a le interpreta, chiar de a glosa puțin asupra faptelor pe care le prezintă, ultimele au mai multe șanse de a atinge nivelul istoriei și de a interesa implicit, pentru că nivelul și calitatea cititorului de astăzi s-a modificat – și el: ca o persoană conștientă de condiția sa, care participă la propria sa reprezentare în lume, el nu mai este un simplu subiect de istorie, un producător de evenimente, ci și un analist, un modelator al ei și al sensurilor sale. Firește că nu adevărul istoric sau marea morală care stabilește principii sunt obiectul acestei participări la configurarea

istoriei, ci o miză mai personală și mai justificată pentru un particular: problema reprezentării sale în ansamblu și în primul rând aceea a identității sale. Problema identitară pare să fi devenit miezul mai mult sau mai puțin evident al oricărei viziuni istorice contemporane, iar în această direcție depozițiile „martorilor” sunt incontestabile. Este, în mare măsură, și trăsătura care unește cărțile de care neam ocupat, și ea nu exclude, ci presupune meditația autorului asupra problemei și a complexului de factori determinanți ai istoriei, pentru că identitatea, în sensul cel mai larg al cuvântului, este și un dat biologic, și un construct cultural și un rezultat al unui act de voință, o opțiune care rezultă dintr-o deliberare, adică ceva foarte greu nu doar de definit, ci și de asumat.

Ca efect al tuturor acestor fapte, memorialistica translează încet către o prezentare mai puțin înfeudată evenimentelor, dar dând o atenție sporită evenimentelor personale, particulare, mai preocupată să înțeleagă și să le explice, din mai multe puncte de vedere, în care ele se dimensionează uneori diferit, potrivit umbrei aruncate pe pânza fiecărui fundal ales (sau impus) de propria capacitate de analiză, de propriile obsesii, de propria personalitate. Evenimentele senzaționale, dramele trăite sau uneori doar văzute, nu mai formează materia cea mai prețioasă a acestor memorii, privirea autorilor se întoarce mai des și mai profitabil spre valorizarea aspectelor umane, inclusiv a unora mai puțin glorioase, spre evidențierea motivațiilor, spre încadrarea lor în trăiri, în halucinații, în obsesii care îi explică infinit mai mult decât faptul în sine, și în felul acesta memorialistica se apropie tot mai mult de o literatură aflată oricum și nu de azi de ieri în marș viguros către recuperarea subiectivului, a experiențelor personale, a trăirii fiecărei întâmplări pe multiple planuri. Cel mai bine se observă această tendință în memorialistica ultimilor ani. În care apare tot mai vizibilă prezența unor scriitori, în general a unor intelectuali care, pe de o parte, și-au luat o anumită distanță față de trecut, inclusiv față de propriul lor trecut, pentru a gândi asupra lui, iar pe de altă parte înțeleg că această meditație este și ea doar o parte a unui proces, mult mai vechi și mult mai larg. La acest proces participă mulți alți semeni ai noștri, preocupați de aceleași probleme ca și noi, dar nu în același fel; și poate că această participare împreună, deși nu unitară, pe planul comun al spiritului la experiențe dintre cele mai diverse, începând cu mâncatul împreună (activitate simbolică și sacră de altfel:

cuminecarea) și terminând cu marile încercări ale vieții și ale morții, este un lucru mai important decât rezultatul ultim, dacă el există.

Glose pe o fișă de bibliotecă

Cred că românii au o vocație specială pentru bibliotecă și îmi promit să încerc odată să o și demonstrez. Dar această vocație de bibliotecar poate fi susținută cu date și nume, și nu doar în spațiul nostru carpato-danubiano-pon-tic, unde mai toți marii intelectuali au fost – o perioadă a vieții măcar – bibliotecari, bibliofili sau bibliomani, de la înaintași ca Cipariu sau ca Eminescu mai ales, la moderni precum criticii Perpessicius, Basil Munteanu sau G. Călinescu și chiar la poeți ca semănătoristul Șt. O. Iosif, bibliotecar la Fundația Universitară, sau simbolistul Al. Obedenaru, bibliotecar la Academie; dar și când ajung peste hotare, românii tot în bibliotecă se reped: de la Ion Codru Drăgușanu, care a străbătut Europa ca să vadă lumea, și când ajunge în Orașul lumină („nu Paris, ci paradis” cum zice el), băiat sprinten și cunoscător de limbi străine, nu face altceva decât să se angajeze bibliotecar la Biblioteca de împrumut a d-nei Bloum Babejac din rue Saint Lazare, foarte aproape de locul unde azi e gara cu același nume, la strălucita elenistă care e Lia Lupaș sau la prozatorul Dumitru Radu Popa, amândoi bibliotecari în Babelul new-yorkez, un contingent important dintre scriitorii, filologii, muzicienii sau oamenii de artă plecați din țară își câștigă existența – și își tratează frustrările unei tinereți sărăcite prin faptul că i s-au interzis mai toate cărțile importante ale epocii sale – ca bibliotecari. Dar cei de la Paris (numai la Bibliothèque Nationale sunt vreo șase), dar cei din Germania (singura țară din lume unde există chiar o mare bibliotecă românească: e drept că e o inițiativă privată și că nici până azi n-a primit vreun sprijin oficial), cei din Olanda sau Anglia?

Nu e deci de mirare că și pentru mine, ca pentru o mare parte dintre românii care ajung, fiecare cum poate, să poposească în vreun oraș mai acătării din lumea largă, unul dintre primele locuri căutate este nu muzeul de artă, nu marile bulevarde sau parcurile celebre, ci biblioteca. Ca și piața, banala piață de fructe și legume, sau ca gările, biblioteca oferă una dintre puținele ocazii în care spiritul locului biruie spiritul timpului și se manifestă liber în ciudățeniile și caracteristicile lui; într-o vreme a globalizării și dispariției specificului, a monotoniei și limbajului universal, biblioteca rămâne profund caracteristică și poartă în sine pecetea indelebilă a spiritului locului, încrustat în cutele

personalității zecilor sau poate sutelor de generații care l-au construit. Ce poate părea mai comun, mai indiferent la diversitate decât cetatea cosmopolită prin definiție a cărților, unde clasificarea zecimală și regula alfabetică, standardizarea editorială și invariabilitatea modului de lectură par să excludă orice fantezie, orice aport specific – bun sau rău – al individului? Și totuși, câtă diversitate, câte diferențe între aceste temple și între slujitorii lor, biblioteci unde te simți ca acasă de cum treci de poarta clădirii și totuși descoperi la fiecare pas alte și alte feluri de a fi universal!

Am intrat prima dată în Biblioteca Academiei la sfârșitul anilor cincizeci, cred că prin 1958, când – student în primul sau al doilea an de facultate – profesorul Rosetti mi-a semnat o recomandare specială ca să pot primi permis în singura bibliotecă adevărată care funcționa pe atunci. Mai trăiau și lucrau atunci figuri legendare ale bibliotecii dintre războaie precum G. Baiculescu sau Avram Todor, și respectul aproape religios care îi înconjura (faceau parte din generația care îl apucase pe Bianu!) ni se transmitea și nouă, tinerilor cititori: și nu doar pentru oameni, ci pentru întreaga instituție, pentru bibliotecă, simbol al unei ordini și al unei lumi care nu mai exista decât în paginile unor cărți inaccesibile altundeva și în acești supraviețuitori. Până astăzi, pentru mine „Biblioteca” a rămas Biblioteca Academiei și modul ei de organizare, felul în care sunt redactate fișele, așezate cataloagele, rafturile cu bibliografia de referință, este cel la care mă raportează fără să-mi dau seama, deși am citit de atunci în zeci de biblioteci de pe patru continente. Îmi dau seama cu bucurie că nu sunt singurul; am citat altundeva un fragment dintr-o scrisoare a cunoscutului nostru comparatist Bazil Munteanu care, ajuns la Paris în anii douăzeci ca să pregătească un doctorat cu Paul Hazard, scrie mentorului și fostului său profesor I. Bianu, dezamăgit de rezultatul comparației bibliotecilor de acolo cu cea a Academiei, de acasă: „De când bat cărarea bibliotecilor pariziene (Ste. Genevieve, Sorbonne, Bibliothèque Nationale), am început să-mi dau seama cât suntem de meșteri noi, românii, să ne bârfim țara și instituțiile ei... la Academie, datorită numărului important de periodice variate ținute la dispoziția publicului, orice creștin cumsecade poate fi ținut la curent cu marea tulbure și capricioasă a ideilor vremii noastre; pe câtă vreme, aici, la Paris – mă veți crede oare? – am încetat a mai fi la curent cu publicațiile periodice, chiar cele indigene...”

Lumea bibliotecii este o lume extraordinar de prietenoasă; prin definiție, ea este chemată să ordoneze, să ajute și să îndrume și nu rezistă aici (nici n-ar avea cum) cine nu are chemarea respectivă. Așa se face că, obișnuit de acasă cu modul mai mult decât amical de a fi al bibliotecarilor, n-am avut niciodată niciun fel de dificultate să mă descurc în vreuna din bibliotecile frecventate: cel mult, mici aventuri ca să am ce povesti colegilor, acasă. Când am ajuns pentru prima dată în Statele Unite, pentru un scurt stagiul la Universitatea Indiana din Bloomington, acum mai bine de douăzeci de ani, cel care m-a introdus în universul paradiziac al bibliotecii de acolo a fost vechiul coleg Matei Călinescu care, în calitate de profesor, beneficia chiar și de un mic birou în uriașa clădire: m-a prezentat, m-a lămurit și s-a dus. La sfârșitul unei zile extraordinare (închipuiți-vă un ucenic în prima zi la lucru într-o fabrică de ciocolată) am profitat de dreptul de a împrumuta șase cărți, am completat fișele și... am plecat. Nu văzusem niciodată cum funcționau etichetele magnetice de pe cotorul cărților, așa că m-am cam speriat când, la ieșire, s-au blocat porțile și o sirenă a început să țipe. Mai greu a fost să mă lămuresc însă cum pot restitui cărțile împrumutate, pentru că atunci (poate și acum) cărțile nu se aduceau la ghișeu de unde le luaseși, ca să le scadă bibliotecarul și să-ți semneze în cartotecă, cum se făcea la noi și în atâtea alte biblioteci de pe bătrânul continent, ci trebuia să arunci cartea într-una din cutiile din holul bibliotecii sau chiar răspândite în campus și totul era în regulă. Cum s-o las acolo, fără să știu dacă funcționarul respectiv o înregistrează, dacă mi-o scade, și nu mă trezesc peste o săptămână sau peste un an poate, cu o datorie pe care nu mai am cum s-o plătesc? American, deci serviabil dar greu de scos din ce știa el, funcționarul de la serviciul respectiv nu pricepea ce nedumerire am eu: cum să nu scadă cartea dacă am pus-o în cutia pentru restituiri?

Cel mai des frecventată, cea mai apropiată dintre bibliotecile străine în care am fost vreodată este însă – ca pentru atâția români – Biblioteca Națională din Paris. E mai mult de un sfert de secol de când am intrat pentru prima oară pe poarta clădirii din rue de Richelieu; sala principală de lectură era atunci în rotonda cu vreo patru sute de locuri, cu două pupitre pentru custozii celor două jumătăți de sală, și obișnuința unei părți, care utiliza fișe verzi, n-ar fi acceptat în ruptul capului să se așeze în cealaltă jumătate, cu fișe roșii. În pofida mulțimii de oameni care stătea la mese, umbla pe culoare, căuta cărți în micile

nișe laterale, cu opere de referință, vorbea cu glas mai mult sau mai puțin scăzut, stăpânea acolo un aer de activitate intelectuală, de comuniune cu cartea care impunea: cupola uriașă absorbea și vătuia zgomotele, spațiul estompa contrastele, mișcările erau moderate. Zecile de rafturi cu cărți vechi, legate în piele, care tapițau pereții la nivelele superioare și nu fuseseră atinse probabil de pe vremea lui Buffon, dacă nu dinainte, marcau atmosfera întregii săli și apăsau pe eventualii cititori frivoli, care n-ar fi avut chef de studiu. Impresia generală, astăzi, în sălile noii clădiri de la Tolbiac este puțin alta cum alta este fără îndoială și lumea care o populează, o servește și o definește.

Există o întreagă literatură care descrie inconvenientele și condamnă noua clădire în formă de stadion, unde urci vreo șaiszeci de trepte incomode pentru a ajunge pe culmea acestor tribune, de unde plonjezi spre interior pe două lungi escalatoare metalice, centrul acestei incinte – unde ar fi stadionul propriu-zis – rămânând ca o grădină verde, cu arbori și tufișuri, înconjurată de culoare uriașe de sticlă, dincolo de care sunt sălile de lectură: pentru fiecare domeniu o sală gigantică, cu o întreagă bibliotecă de referință la îndemână, care include ediții de clasici și de moderni, monografii, studii de referință și dicționare, reviste din domeniu și altele. Și totuși, în ciuda tuturor neajunsurilor, a calculatoarelor-cataloage care sunt lente, a structurilor electronice care se defectează des, a înghesuiei care te obligă să vii înainte de ora deschiderii ca să mai găsești un loc, în ciuda ideii aberante de a pune depozitele în patru înalte turnuri, la colțurile stadionului, cu pereți de sticlă, ca pentru a garanta imposibilitatea păstrării unei temperaturi egale, biblioteca funcționează, sute de cititori o frecventează, plătind taxa pentru permis sau o intrare zilnică de douăzeci de franci. Sus, la nivelul superior, unde sunt săli independente pentru fiecare domeniu sau disciplină și intrarea e fără loc anume, marea majoritate a cititorilor sunt tineri, studenți mai ales care vin acolo pentru toată ziua: citesc la mese sau pe culoare, așezați pe jos între rafturi, discută într-ei, mănâncă sau... dorm. Jos, unde sunt săli pentru cercetători, unde trebuie să rezervi loc și să ceri cartea cu cel puțin o zi înainte, strictețea e mult mai mare: totul e reglat de calculatoare și nu poți ieși din sala de lectură dacă n-ai predat toate cărțile custodelui care îți trece cârdul prin computerul pilot.

Problema este că sistemul nu exclude accidentele. Mi s-a

Întâmplat să se demagnetizeze cârdul și deci nu mai poate fi introdus în calculatorul custodelui ca să-mi scadă cărțile restituite. Toată lumea știe probabil că, într-o bibliotecă modernă, cârdul care ține loc de permis este mult mai important decât permisul: toate operațiile care îți dau sau nu-ți dau acces la intrare și la carte se fac doar prin intermediul acestuia, el te reprezintă și chiar te înlocuiește; în orice caz, persoana ta nu-l poate înlocui în niciun fel. Aici jos, de pildă, unde sunt uriașele săli pentru cercetători, utilitățile – adică bufetul, telefonul și closetul, toate într-un decor metalic rupt parcă dintr-un film din anii șaizeci cu submarinul Nautilus – sunt în afara perimetrului sălii și trebuie, de fiecare dată când vrei să ieși, să stai la coadă, să restitui toate cărțile (care ți se scad pe cârd) și să-ți iei bagajele; dacă te întorci până într-o oră, ți se păstrează locul. Dacă treci cu cinci minute de termen, trebuie să-ți rezervi din nou un loc pe calculator, cel mai devreme mâine, și asta numai dacă nu s-au ocupat locurile dinainte. Chiar dacă ai un loc rezervat anterior, cărțile de azi nu și de pot transfera pentru mâine. Și așa mai departe.

„Nu-i nimic, spun eu, puteți să mi le scădeți manual”. Da, acceptă custodele, dar nu veți putea trece prin turnicheții de la ieșire, unde trebuie să bagi de fiecare dată cârdul de pe care ți s-au scăzut cărțile. Dacă nu s-au scăzut, sau nu funcționează, turnicheții se blochează. Și sunt trei, doi aici și unul la nivelul superior, la ieșire. Bun, și atunci ce facem? Custodele, o femeie, caută la telefon pe cineva, nu-l găsește, mă privește dezarmată. În spatele meu, lumea care s-a adunat și aștepta dezinteresată (nu e politicos să te arăți iritat sau să se vadă că te grăbești) începe să se agite: trecuse o jumătate de oră. S-a mai întâmplat așa ceva? Întreb eu. S-a mai întâmplat, recunoaște fata, care are o idee: nu găsesc pe șeful de tură la telefon, mă duc să-l caut. Peste două minute vine altă funcționară care o înlocuiește pe cea dispărută definitiv și mă întreabă, amabilă: „Dați-mi cârdul dv. Vreți să restituiți definitiv cărțile sau e numai pentru o scurtă ieșire?”

E firesc ca în această lume depersonalizată, în care funcționarul e un simplu mânuitor de cârduri și ordinatoare, relația cu bibliotecarul să fie mai degrabă modestă, fără aport personal. Prea puțin din febra și dificultățile automatizării se manifestaseră însă la Biblioteca Națională din Madrid, cel puțin acum mai mulți ani, când am ajuns acolo pentru prima dată și citit și acolo câteva zile. Săli mari și tăcute, o lume preponderent tânără și extrem de amabilă fac zăbava în acea



bibliotecă un timp nu numai profitabil, ci și foarte plăcut. În plus, sentimentul tradiției îmi este menajat aici întrucât fișele sunt scrise nu doar pe cunoscutele dreptunghiuri de carton, ca la noi și ca în atâtea alte locuri, dar sunt uneori scrise chiar cu creionul, acum câteva zeci de ani; cifra poate fi deci ștearsă sau ruptă de vreme. Bibliotecarul între două vârste, cu aer de pictor din cauza beretei și a barbișonului, la care apelez ca să decidă asupra interpretării corecte, mă consolează cu înțelepciune și largheță: „E drept, poate fi un șase, dar și un zero! Completează domnia-ta două fișe, cu cele două cote posibile, și vedem apoi care e cartea de care ai nevoie...”

Mai este oare biblioteca, cea în care am intrat prima oară acum patruzeci și ceva de ani, aceeași în care intru astăzi? Ceea ce se găsea atunci într-o carte se află azi în o sută, cele opt sau zece reviste care acopereau în lume un domeniu sunt astăzi patru sau cinci sute, nici bibliografiile curente nu mai pot fi citite în întregime, cu atât mai puțin articolele, cataloagele marilor biblioteci pot fi consultate de acasă, prin internet, și pentru a-ți extrage bibliografia nu trebuie să copiezi zeci de fișe, o printezi imediat pe câteva foi. Și totuși, dincolo de progresul tehnic, de modificările uriașe de ordin mai mult cantitativ, biblioteca mi se pare că a rămas aceeași pentru că ea rămâne un spațiu al generozității și al ordinii, în care definitorii sunt tot figurile lui Sylvestre Bonnard și Lampriere.

### În bibliotecă

Cărțile, care ne oferă o mulțime de informații despre viața noastră trecută și prezentă, despre teatru, școală, instituțiile politice sau armată, ne oferă infinit mai puține despre ele însele și despre lumea lor, despre biblioteci, și mai ales despre cititori. Ele nu lipsesc însă cu totul. În Cum am învățat românește (din 1838), Costache Negruzzi menționează strădania sa de a învăța să scrie românește cu ajutorul cărților din colecția tatălui său: „biblioteca tatălui meu, care era într-o ladă mare, purure deschisă, în coridor” o descrie el, marcând astfel în chip augural caracterul eminent accesibil și neîngrădit al instituției, ca și indigență mijloacelor sale. După N. Filimon, contemporanii munteni ai căminarului Dinu Negruț ar fi fost ceva mai înzestrați în domeniu, dar mai puțin aplecați spre utilizarea cărții în scopurile pentru care a fost scrisă; nu numai postelnicul Andronache Tuzluc poseda o adevărată bibliotecă, unde junele Păturică pătrunde cu decizia de a profita de toate cărțile care-i pot ascuți mintea (Plutarh,

„comentariile” lui Cezar, istoria omenirii) și de a nu-și pierde vremea autori ca Omer, Pindar, Sofocle sau Anacreon, „buni pentru femei și oameni afemeiați”. ci orice tânăr elegant, care voia să facă o bună impresie în societate, căci a avea o bibliotecă era un lucru curent, spune autorul într-o notă de subsol, chiar dacă el nu profita de aceasta: „Pe acei timpuri, ca și în zilele noastre, bibliotecile erau la modă, toți junii muchielefi (adică eleganți – n.n.) și spudaxiți (adică școliți) aveau câte o bibliotecă formată din cele mai bune cărți ale timpului, pe care nu le citea niciodată”. Nu e de mirare deci că rămas în mijlocul Parisului fără mijloc de subzistență.

tânărul Ion Codru Drăgușanu, care nu era „muchielef \ își găsește ca ocupație salvatoare pe aceea de bibliotecar la biblioteca de împrumut a doamnei Blum Babejac de pe strada St. Lazare, care avea vreo mie de prenumerați și unde achiziționa „câte opere literare nouă... și toate ziarele ce ies în Paris” (în Peregrinul transilvan, cap. XXII: Paris, mai 1842).

Cartea, respectiv biblioteca, rămâne obiectul viselor și cadrul meditației oricărui intelectual în formare și nu e de mirare că ele își sporesc prezența și importanța în textele scriitorilor noștri moderni, de la cărțile parfumate erotic din bibliotecile lui Dănuț Deleanu, la cele care marchează treptele inițierii „adolescentului miop”, broșuri din Biblioteca pentru toți, „amintirile entomologice” ale lui Fabre, sau volumele din „Bibliothèque philosophique” îndesate în mansarda din strada Melodiei.

De fapt, profilurile autorilor contemporani repetă tipologia deja clasică a predecesorilor cu un plus de rafinament sau de motivație: lui Gabriel Liiceanu, de pildă, bibliotecile îi trezesc suspiciuni precum lui Filimon cu un secol și jumătate în urmă. Îngrămădirile de cărți ca marcă distinctivă a „intelectualului umanist”, această adunare de volume destul de rar consultate i se pare că „este asemeni chipiului pentru un polițist: un însemn de autoritate”. Pe drept cuvânt, biblioteca nu este considerată o realitate culturală, ci o latență, o virtualitate, ba chiar și o prezumție de înșelăciune în același timp: „În sine, o bibliotecă nu garantează nimic. Ea sugerează doar, atunci când e anume arătată, o respectabilitate smulsă celuilalt prin raptul privirii, un spectacol coplesitor montat...”

Tia Șerbănescu, un scriitor pentru care a mânca nu înseamnă mare lucru, care e străină de voluptatea unei mese bune, dar și de

ambibiția pregătirii ei (cel puțin așa apare în jurnalul său), este în schimb fascinată de bibliotecă: „Există în bibliotecă ceva care mă amețește. Dacă în birourile activiștilor stau ca pe ace... într-o bibliotecă am tulburări aproape erotice. Îmi vine să îmbrățișez tomurile vechi, să mângâi hârtia groasă în care literele și-au tăcut cuiburi, să miros paginile, să pipăi marginile aurite...” Sala de lectură a bibliotecii Bibicescu din Craiova îi inspiră respect și convoacă un întreg cortegiu de umbre respectabile, căci aici „au conferențiat Pârvan și Iorga. Aici au venit Carpi al II-lea și Mihai. Aici s-au dus tratative diplomatice”, în biroul directoarei, unde sunt adăpostite cărțile de patrimoniu, mănâncă pâine cu slănină – ca un haiduc într-o scurtă vacanță – și răsfoiește un album cu însemnări manuscrise care aparținut unui vechi junimist, Petru Grigoriu, unde găsește semnăturile lui Eminescu, Creangă, Caragiale. Dar și cărțile, nu numai cantitățile înghesuite pe rafturi îi procură aceiași fiori anticipativi: își imaginează că ar putea avea un volum cu însemnările de creație ale lui Flaubert despre care a citit în ziar și are o clipă de amețelă: „Încerc să-mi închipui că am luat volumul și că stă așezat pe radio, lângă fotoliu... Flaubert a avut întotdeauna darul să mă scoată din minți...”

Ca pentru Codru Drăgușanu, pentru Mircea Cărtărescu biblioteca este o promisiune a libertății; refuzată de o realitate kafkiană, libertatea ca o călătorie fără sfârșit este descoperită între pereții unei bibliotecă de împrumut, simbol al latențelor infinite ale cărții și nu severă examinare de sânge: „Pentru mine, spune Cărtărescu în Pururi tânăr... libertatea s-a ivit sub forma bibliotecă de cartier de la parterul unui bloc identic cu al meu. aflat la o mică distanță. Intram serile în cămăruța întunecoasă, cu un bibliotecar bolnav și doar vreo trei rafturi de cărți, și împrumutam un volum după altul... Mult mai târziu am înțeles prin ce rețea complicată, subterană, a circulat libertatea interioară în această perioadă în lumea culturală românească...”

Evident, cartea și cărțile din bibliotecă sunt un simplu mijloc, iar menirea lor este de a servi, de a fi citite: de aceea, orice stocare a cărții în locuri inaccesibile cititorului este o deturnare de la destinația lor. „Bunul simț – citesc în „autobibliografia” unui redactor celebru de la Seuil – ne spune că e ceva nesănătos în acumularea domestică de cărți. Chiar cele îndrăgite se prăfuiesc pe rafturi...

Orice ai face, aici cărțile stau pe când, într-o bibliotecă publică,

ele vin și se duc, circulă, se mișcă7” (Annie François, Bouquinner. Autobiographie, Seuil, 2000, p.24). Așa și este, și experiența lui Negruzzi, Codru-Drăgușanu sau Eliade o arată, cărțile tinereții lor au circulat și au rodit. Dar cartea este totodată și o excelentă hârtie de turnesol, un martor și o oglindă a celui care o ia în mână; în raft sau în cabinetul de rarități, sau chiar imaginată în vitrina la care nu va ajunge niciodată, cartea îl revelă pe cel care o atinge.

Titlul ultimei cărți a romancierului englez Julian Barnes, *Something to declare* (Picador, Londra, 2002, 318 p.) nu poate fi înțeles fără trimitere la un pasaj din mai vechiul său volum *Flaubert's Parrot* (cartea care l-a făcut „vizibil”, după propria lui mărturisire), unde autorul vorbește – ca Heliade Rădulescu acum un secol și jumătate, la prima confruntare cu vameșii francezi – de obsesia ipoteticei culpabilități a călătorului în fața funcționarului de la vamă: „N-am niciodată mai multe lucruri neimpozabile decât este permis, nu aduc niciodată plante, câini, produse farmaceutice, carne crudă sau arme, și totuși mă simt îndemnat întotdeauna să cotesc spre vamă. A te întoarce de pe continent fără a avea nimic de declarat este întotdeauna simțit ca un eșec” (cap. VII, *Traversarea Manecii*). A veni deci dintr-o călătorie, și cu atât mai mult dintr-un periplu intelectual, fără a avea „ceva de declarat” este o înfrângere, un semn de paupertate.

Nu este cazul romancierului Julian Barnes la revenirea din lunga sa călătorie în spațiul culturii franceze și al Franței în general, căci aceasta e substanța volumului de eseuri și totodată de amintiri în care autorul recapitulează începuturile raporturilor sale naive cu Franța și cu realitatea ei, în copilărie, în excursiile cu vechiul Land Rover al familiei prin coclaurii unei țări încă neinvadate de turiști și de industria călătoriilor, pentru a ajunge – inevitabil, nu? – la Flaubert, la detaliile mai mult sau mai puțin semnificative ale vieții acestuia și la raporturile lor cu scrisul. În subsidiar, multe dintre cele șaptesprezece eseuri ale volumului reiau și discută ceea ce mi s-a părut întotdeauna că este tema principală a celeilalte cărți a lui Barnes, adică biografia ca gen și în special biografia lui Flaubert, biografia scrisă și cea nescrisă a scriitorului care declarase (textul trebuie să stea sub cristalul mesei oricărui autor de biografii): „Je n'ai aucune biographie... On ne peut plus vivre maintenant! Du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les epiciers, verificateurs d'enregistrement, commis de la douanne, bottiers en chambre et autres s-amusent sur votre compte

personnel! il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, facéțieux ou melancolic, âge de tant de printemps, enclin à la boisson ou amateur d'harmonica. Je pense, au contraire, que l'ecrivain ne doit laisser de lui que les oeuvres: Să vie importe peu. Arrière la guenille!" (scrisoare din 1860 către Feydeau).

Subintitulat „roman”, cu un cuvânt care pare impropriu la început dar pare justificat până la urmă, Papagalul lui Flaubert utilizează cu inteligență episoade mărunte, anecdote și enigme pasagere din existența scriitorului pentru a arunca în sufletul cititorului înainte de orice dubiul asupra posibilității unei reconstituiri de tip istoric, întrucât nici cele mai simple elemente documentare nu pot fi considerate drept indiscutabile: exemplul care deschide și închide simbolic cartea este cel al papagalului, împrumutat de la muzeul din Rouen, care ar fi stat pe masa scriitorului în timp ce lucra la un episod din cunoscuta *Un coeur simple*. Intrigat că respectiva volatilă – ca să folosesc termenul profesorului André Roman – se afla expusă și în muzeul Flaubert din Croisset, și în acela din Rouen, britanicul pornește o căutare plină de meandre și peripeții care, cum știți, se termină odată cu cartea prin aflarea adevărului: muzeul din Rouen avea la data respectivă vreo cincizeci de exemplare de papagali verzi și nu se poate ști care a fost împrumutat de scriitor...

În Ceva de declarat, Julian Barnes se amuză reluând tot o temă anunțată în cartea precedentă, și anume aceea a posibilității de a reconstitui întâmplări. implicit raporturi care luminează laturi obscure ale omului și deci ale artistului, despre care nu mai există mărturii directe, ci doar amintirea lor, zvonuri: de pildă relația scriitorului cu englezoaica Juliet Herbert, guvernanta nepoatei sale, de la care n-a rămas nicio scrisoare și nici alte elemente documentare, ceea ce n-a împiedicat-o pe Hermia Oliver să scrie o carte întreagă despre Flaubert and an English Governess, sau chiar poziția lui Flaubert într-o lume de femei care trăiau în jurul său, îngrijindu-l, alintându-l sau tiranizându-l. Era o victimă a timidității și naturii sale inhibate, era un tiran, care a împiedicat o căsătorie reușită a nepoatei pentru a nu rămâne fără îngrijirile ei la bătrânețe? Era și una și alta? Julian Barnes se oprește puțin asupra relației epistolare cu Caroline (aproape unilaterală pentru noi întrucât nu ne-au parvenit decât scrisorile lui Flaubert, cu excepția unei singure misive a nepoatei, deși e sigur că ele au fost numeroase) în care variațiile de umoare, pretențiile și chiar

tonul scrisorilor este grăitor pentru caracterul complicat al acestei relații, și al oricărei alteia probabil, tonului părintesc, chiar imperativ uneori, urmându-i alteori caricatura limbajului infantil, când scriitorul era nemulțumit de independența vreunei decizii a tinerei femei, maimușărea având de fapt suportul intenției probabil inconștiente de a o readuce în stadiul copilăriei de odinioară și deci al obedienței: „Lui aimer petite niece. Mais petite niece oublier lui. Elle pas gentille!” etc. Și nu este un simplu exercițiu de psihanaliză aplicată, pentru că altundeva, britanicul se ingeniază în a urmări transformările pe care unele imagini sau formulări le suferă, trecând din scrisoare în scrisoare, și de aici în chiar textul vreuneia din prozele sale, labirint urmat de încântare și făcut posibil de excelenta și inepuizabila ediție din Pleiade. Inepuizabilă? Ei bine. nu, zice Barnes, întrucât există încă scrisori inedite în fonduri particulare și chiar scrisori publicate a căror reluare a fost refuzată de cei în drept, cum sunt cele o sută două misive adresate lui Mieriei Levy. editorul lui Salammbô, cel despre care scriitorul spunea că-i permite să-i exploateze opera, dar nu să i-o judece. Barnes presupune că e vorba de o răzbunare postumă...

Reconstituirea, chiar fugară, a unor profiluri, cum este cel al Louisei Colet, cea mai lungă și mai publică relație a scriitorului, ea însăși poetă și prietenă – în diferitele accepții ale acestui cuvânt – a unui număr de personalități din Parnasul epocii precum Victor Cousin, Musset, Vigny, Champfleury, Beranger, Hugo, este de natură să lumineze puțin mediul în care trăia scriitorul, preferințele și obsesiile sale, adică să individualizeze și să umanizeze decorul în care acesta și-a conceput și și-a scris opera. Chiar acolo unde nu este vorba direct de Flaubert, ci de familia și prietenii săi, de motivațiile lor, ele se învârt de obicei în jurul unei chestiuni esențiale, cum este, de pildă, aceea a celebrei și extraordinarei sale corespondențe: de ce n-au ajuns toate scrisorile primite până la noi? Cine le-a ars, în afara celor arse de Flaubert însuși, singur sau cu Maxime du Câmp? Ce fel de scrisori erau ele? Sau chiar pentru a pune în evidență în chip indirect slăbiciunile unor comentarii precum cele din l’idiot de la familie, carte pentru care Barnes nutrește o idiosincrazie mărturisită, căci Sartre evită foarte vizibil să citeze din textul acestor scrisori („Sartre’s tactic of declining to quote”) care fac să pălească orice biografie: „una din multele lor probleme (ale biografilor, n.n.) este tocmai splendoarea și citabilitatea scrisorilor sale: cum să le utilizezi fără să fii în chip evident depășit de

ele („manifestly ouperformând”)?” (p.195).

Aruncă aceste lucruri mai multă lumină și asupra cărților lui Flaubert, sau ale oricărui alt scriitor? În mod sigur, răspunsul este afirmativ. Biografia nu mai este ce era, și nici nu mai încearcă să fie. Cartea lui Julian Barnes aduce în discuție, în chip agreabil și prin implicarea unei opere foarte cunoscute, una din problemele curente ale biografiei moderne, care nu reprezintă ea însăși decât o fațetă, o componentă a mării dispute privind posibilitatea studiului istoric, a istoriei în sine. sfâșiat (a) între nevoia de a fi și a rămâne modern, de azi, de a vedea lucrurile cu ochi contemporani, și aceea de a pătrunde, documentar dar și structural, la nivelul sensibilității, universului cultural, obișnuințelor comportamentale, mentale etc, lumea care trebuie înțeleasă sau măcar reconstituită; epoca modernă a încercat să rezolve această contradicție aparent imposibil de rezolvat nu ignorând sau estompând opoziția dintre opțiuni, dintre situații, ci acceptându-le ca atare. El face, astfel, ceea ce face și John Updike de pildă, scriind romanul unui profesor care tot încearcă să scrie biografia președintelui Buchanan, reconstituind în același timp biografia lui Buchanan așa cum i se prezintă autorului respectiv, nu ca o problemă rezolvată deja, ci ca una în căutarea rezolvării (e vorba de *Memories of the Ford Administration*, din 1992).

Biografia modernă ar fi deci, în cazul unui artist de valoarea lui Flaubert, de la care au rămas opere și piese documentare – însemnând nu numai acte, manuscrise și scrisori, ci și zvonuri, relatări indirecte și amintirea unor asemenea obiecte – însăși expunerea problemelor pe care materialul în sine le ridică: un Flaubert despre care nu știm de ce avea nevoie de papagal pe masa de lucru, căci una din piese seamănă cu aceea descrisă, dar alta nu, despre care aflăm că a adus de acasă cartea de vizită a băcanului pe care o găsește apoi „întâmplător” pe treapta cea mai înaltă a piramidei de lângă Cairo, cel care își impune o sala-horie chinuitoare în redactarea fiecărei fraze și în același timp se bucură de invitațiile mondene ale prințesei Mathilde, pe scurt, un artist complicat ale cărui ezitări, contradicții și complicații analitice nu pot fi rezolvate, ci doar formulate. Căci, pentru a rămâne la opinia sa despre biografie citată mai sus, „opera” pe care o lasă scriitorul posterității include și personalitatea lui, întregul din care nu se pot desprinde fără pagubă nici textul, nici individul care, totuși, l-a scris. Nu faptul că este „brun sau blond”, sau culoarea ochilor săi are relevanță (Barnes însuși

ne-a arătat acest lucru), ci ce crede el despre culoarea ochilor: o diferență care contează în cele din urmă.

### Lecția măștrilor

Cunoscut la noi în anii optzeci prin versiunea românească a studiului său consacrat traducerii ca interpretare a textului, După Babei. Aspecte ale limbii și traducerii, profesorul, criticul și romancierul Georg Steiner făcuse deja o carieră deosebită în Occident cu Moartea tragediei din 1961 și cu studiile sale despre diversele determinări lingvistice ale operei literare (Language and Silence din 1967, Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution din 1970). Născut la Paris din părinți austrieci, urmând liceul francez din New York – în timpul războiului – și apoi limbile clasice la Universitatea din Chicago, vorbitor „nativ” de germană, engleză și franceză, Georg Steiner întruchipează în mare măsură tipul de intelectual european de factură umanistă din generația precedentă, căruia niciuna din problemele lumii și vremii sale nu-i sunt străine. O carieră excepțională, cu un impact deosebit asupra cercetării literare din ultimii douăzeci sau treizeci de ani, care s-a reflectat într-un volum de memorii apărut în 1997 sub titlul Errata. An Examinedlife, este din nou pusă în discuție în ultima sa carte; însă aici nu mai este vorba nici de cercetarea literaturii, nici de amănuntele biografice: Lessons of the Masters, tradusă foarte recent de Virgil Stanciu (Ed. Compania, 226 p.), este o carte despre profesori și elevii lor, sau mai bine despre profesorii de vocație, „măștrii” cu o operă și cu o carismă aflate la originea unei relații cu totul speciale cu ucenicii lor, cei în care se întrezăresc deja urmașii și „concurenții” lor. Din antichitate și până astăzi, raporturile dintre profesori și elevi, spune Steiner, păstrează ceva din caracterul inițiativ al raporturilor dintre un călăuz, un preot, un vizionar, și cei care îi urmează, „credincioșii” lor. O bibliotecă întreagă documentează aceste relații, de la miticii Empedocle și Socrate, prin Dante și Marlowe, prin Flaubert și Henry Adams spre Heidegger sau Wittgenstein, cu ajutorul unui număr neașteptat de opere literare, care justifică probabil o reflecție incidentală din carte: „Poate că, în ultimă instanță, didacticismul este destinul tuturor scriitorilor!”

Încă din memoriile publicate acum opt ani, Steiner vorbea de locul decisiv pe care îl ocupă predarea (învățământul) în formarea unei atmosfere favorabile cercetării umaniste, felului în care atmosfera



deschisă, de discuție, generează nu numai probleme, ci și răspunsuri – cel puțin în experiența proprie: „Ideal, marea erudiție și filosofia înaltă pot să se nască în practica meseriei de profesor. Sunt convins că așa ar trebui să se întâmple. Învățământul și provocarea reciprocă și amicală existentă în seminare au fost oxigenul meu, fără care n-aș putea să-mi imaginez munca mea”. După o viață petrecută la catedră, autor al unor cărți celebre pe care le datorează în mare parte tot „profesurii” sale și formației de comentator, de interpret, care este cea proprie oricărui învățător, Georg Steiner se simte obligat acum să mediteze nu doar asupra carierei sale excepționale, ci și asupra carierei de profesor în general, meserie (sau vocație) nu mai puțin excepțională în sine, și să se întrebe: „Ce-l împuternicește pe un bărbat, sau pe o femeie, să predea unei alte ființe omenești, care este izvorul autorității sale? Și invers: care sunt principalele tipuri de reacții ale învățăcelilor?” Întrebarea nu este pur retorică, ea a devenit presantă odată cu degradarea poziției (și calității) profesorului „și a devenit foarte sensibilă în climatul libertin din zilele noastre”. Evident, este vorba de învățământul umanistic în general, unde adevărurile sunt mai nuanțate și uneori mai multe decât în științele exacte; dar indiferent ce predă profesorul, sportul sau filosofia, poziția sa este marcată pentru totdeauna – spune autorul – de caracterul inițiativ al actului în sine. al „predării”, de analogia și de consubstanțialitatea sa cu inițierea într-un spațiu autonom.

Într-o lume nouă, cu legile ei. „Unii au susținut, spune Steiner, că predarea adevărată este o imitatio a actului transcendental, mai exact divin, de revelare... Primele învățături laice sau înaltele studii sunt imitații ale unui tipar primar sacru, canonic, care era și el... comunicat oral”.

Ca în toate cărțile lui Georg Steiner, ceea ce face farmecul și forța acestei cărți este împletirea experienței personale, a experienței autobiografice semnificative, cu aceea de lectură și de meditație asupra unor texte fundamentale, căci autorul este unul din ultimii umaniști, clasicist de forță, amator rafinat de muzică și arte plastice, un profesor și un înțelept desprins parcă din paginile lui Anatole France. Dincolo de plăcerea comentariului și a invocării unor exemple celebre, căci toate situațiile au analogii mai expresive în texte de literatură, pedagogul și moralistul încununează firesc comentariul scoliastului: „A instrui cu adevărat înseamnă a atinge centrul vital al unei ființe

omenești. Înseamnă a căuta să pătrunzi în miezul cel mai sensibil al integrității unui copil sau unui adult. Maestrul pătrunde, sfărâmă porți, poate face prăpăd pentru a curăța apoi și a reconstrui. Predarea proastă, rutina pedagogică, instrucția care este, conștient sau nu, cinică prin scopurile sale pur utilitare, provoacă un dezastru... Predarea proastă este o crimă într-un sens aproape literal, iar metaforic vorbind este un păcat”.

Fiecare cultură europeană își are propriile ei tradiții, dezvoltate din trunchiul comun al antichității greco-romane și al unui creștinism marcat de misiunea învățaturii; unul dintre cele mai frumoase capitole ale cărții evocă tradiția franceză, greu de înțeles totuși pentru cititorii an-glo-saxoni care nu au instituția atât de importantă aici a modelului, a directorului de conștiință care este „le maître a penser”. Exemplul francez pe care-l alege Steiner (produs în egală măsură al culturii franceze și al celei anglo-americe) este cel al profesorului de liceu, și între aceștia exemplul lui Alain, pe care-l evoca și Maurois în memoriile sale cu un respect înduioșat, profesori de liceu care credeau că rolul lor este mai important decât cel al celui universitar și nu precupețeau niciun efort pentru a-și face bine datoria, care considerau că profesura implică nu numai excelență profesională, ci și morală, că predarea lor nu se încheie în ora de clasă, ci acoperă toată existența lor. Romancier el însuși, Steiner are știința de a electriza o atmosferă printr-un simplu enunț, și o face de câte ori sensibilitatea este biciuită de o idee ale cărei consecințe cititorul e lăsat să le înțeleagă singur: Alain, profesor la cel mai renumit liceu din Paris, care predă și la Sorbona dar și la cursurile serale pentru muncitori, era divinizat de ascultători în ciuda simplității sale. „La liceu, sala în care intra era neîncăpătoare. În 1928, vreo nouăzeci de elevi și audienți au amuțit atunci când a venit maestrul și a scris pe tablă: Fericirea este o datorie”. Aceștia sunt adevărații tnaâtres a penser produși de formidabila școală pe care a avut-o Franța republicană, Franța de după Napoleon și mai ales de după înfrângerea din 1871, care și-a manifestat dorința de revanșă prin hotărârea de a o obține în câmpul educației, „la republiques des professeurs” cum o numește Albert Thibaudet, el însuși un profesor cu mare influență în vremea sa.

Este imposibil să citești cartea lui Georg Steiner (cu febrilitatea cu care se citesc toate cărțile lui) fără să te gândești la rolul important, adesea decisiv pe care l-a avut profesorul și în cultura română, ba chiar

în viața publică din ultimele două secole: de la revoluția din 1848 încoace (făcută deși cu profesori ca Heliade-Rădulescu, Kogălniceanu, Ion Maiorescu, Codru-Drăgușanu ș.a.), nu există nici revoluție, nici evoluție la care ei să nu fi fost adânc implicați: în pregătirea, în organizarea, în desfășurarea sau reconstrucția care le urmează. Dar cum s-ar obține o conștientizare a sarcinilor fără o conștientizare a importanței și a dimensiunilor istorice ale misiunii din care decurg ele? Avem numeroase cercetări ale istoriei învățământului românesc, dar nu avem niciuna dedicată formatorilor din acest domeniu și impactului pe care l-a avut acțiunea lor în structurarea societății românești moderne. Între Domnul Vucea al lui Delavrancea și Domnul Trandafir al lui Sadoveanu, profesorul nostru a trebuit să-și găsească singur calea, departe de cunoștința, ca să nu zic de recunoștința publică. S-ar putea (și ar fi de dorit) ca lectura cărții lui Georg Steiner să genereze un interes și o viziune care să schimbe această situație: nicio evoluție importantă în câmpul politic al istoriei moderne, inclusiv la noi, nu poate fi studiată în afara analizei poziției și acțiunii acestui corp de elită al societății.

Panteonul figurilor istorice pe care le luăm astăzi drept exemplu în plan moral, politic sau general uman nu este, cum ni se pare poate, rezultatul firesc al decantării unor aprecieri pe care generațiile anterioare le-au acumulat, într-o progresie relativă și neconflictuală, ci mai degrabă moștenirea pe care ne-o lasă, împreună cu un mare număr de imagini, de valori și de structuri verbale, oamenii unei singure, sau cel mult a doua generații: generațiile „romantice” din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cele care au făurit țara și societatea românească modernă, așa cum o vedem astăzi, în liniile ei generale. Budai Deleanu este primul poet român modern care înțelege că istoria – așa cum o citim astăzi – nu este atât – sau numai – opera eroilor înșiși, ci mai ales aceea a istoricilor și a poezilor, a celor care lasă viitorului imaginea unei epoci și a unor oameni care au determinat-o. De n-ar fi aceștia, cele mai strălucite fapte de arme și cele mai luminoase chipuri de eroi n-ar ajunge până la noi, ca și cum nici n-ar fi existat. Spune deci Budai-Deleanu în Prologul său la Țiganiada, a cărei primă versiune datează dinainte de 1812: „Deci nu pentru că numa Elada și Roma au putut naște oameni înalți și viteji luminați ne mirăm citind viețile slăviților eroi elinești și romani, ci mai vârtos pentru că Elada și Roma au crescut oameni într-o podoabă și

măiestria voroavei deplin săvârșiți, carii cu subțirimea și gingășia condeifului său au știut într-atâta frumsăța pe eroii săi, cât noi astăzi... nu luăm sama că mai mare partea întru acestea este a scriptorului". Și noi am avut mari eroi, ca grecii și romanii, dar ne-a lipsit un Homer ca să-i facă nemuritori: „Și unde aflăm la istorie un eroe asemenea lui Ștefan, principiul Moldaviei, sau unui

Mihai, domnul Ungrovlahiei, căroră nu lipsea numai un Omer ca să fie înălțați peste toți eroii”.

Este prima dată de asemenea când un poet modern stabilește un astfel de canon destinat să ierarhizeze figurile legendare din care trebuie să se inspire mitologia națională cultă pentru a oferi contemporanilor modelele pentru lupta tinerei generații și în general, pentru a forma un corp de referință, un etalon moral și politic totodată. Deși necunoscută de scriitorii contemporani sau de generația care i-a urmat, această primă selecție se repetă cu o consecvență uimitoare în toată epoca romantică, dovedind încă o dată puterea de percepție a poeziei și justetea alegerii lui Budai-Deleanu. Într-unul din primele sale poeme care cuceresc celebritatea în epocă, O noapte pe ruinele Târgoviștii, Heliade Rădulescu evocă pe eroii a căror acțiune a marcat istoria țării: lanțul începe cu anticul Traian și cu legendarul întemeietor, Radu Negru, și continuă cu Mircea cel Bătrân și cu Mihai Viteazul, care a dat Dunărea drept mormânt invadatorilor otomani, iar între 1844 și 1848 schițează câteva mari opere inspirate de figura acestui erou, un poem epic Mihaida, din care au fost scrise doar primele două cânturi, o dramă istorică din care au rămas doar două scene etc. Gr. Alexandrescu evocă „umbra îngrozitoare”, adică teribilă, a lui Mihai Viteazul în Trecutul. La mănăstirea Dealului și în o impresie, Bolintineanu exaltă și el figura lui Mihai, începând din 1844, cu o baladă zisă „populară”, urmată apoi de celebra Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare, din 1847, de Mihai scăpând stindardul, din 1852 etc. La fel Bălcescu, care începe în acești ani marele său „poem” dedicat lui Mihai Viteazul, urmat de mulți alții, iar în Moldova, figura istorică dominatoare rămâne cea a lui Ștefan cel Mare, pe care îl cântă Asachi, Costache Negruzzi (Aprodul Purice, 1837), Vasile Alecsandri, care dedică ode atât statuii lui Ștefan cel Mare, cât și celei a lui Mihai Viteazul.

Modelul istoric propus de scriitorii romantici se impune repede și în viața publică și recursul la figurile legendare ale trecutului nu

întârzie să se generalizeze: din literatură el trece în retorica politică, iar gazetele timpului păstrează memoria gesturilor simbolice inspirate de eroii de odinioară. Gheorghe Bibescu de pildă, recent urcat pe tronul Țării Românești, întreprinde un lung turneu prin țară în vara anului 1844 și vizitează mai multe localități, între care și fosta capitală, Târgoviște. Cronicarul oficial al Curții și al acestei călătorii, care este probabil Zaharia Carcalechi, notează cu emoție intervenția domnitorului pentru consolidarea vestigiilor vechii cetăți, „tristă și năpustită rămașiță din monumentele slavei strămoșești”, „ruinele” romantice a căror moștenire și-o asumă astfel, odată cu gloria corespunzătoare: „nu se putu sătura de a privi... și a poruncit a se drege și a se preînnoi îndată aceste falnice zidiri ca să scape din ghearele vremii și să slujască de pomenire mângâitoare pentru țărâna vitejilor ce le-au întemeiat și de îndemn puternic urmașilor ca să-și aducă aminte ceea ce au fost și ceea ce pot fi...” Peste zidurile ruinate dăinuie însă umbra marelui voievod al cărui cap este îngropat aici, și domnul plătește tributul corespunzător înaintea pietrei care îl acoperă, într-un gest simbolic și aparent spontan: „După cântarea obicinuitului Te Deum, Măria Sa s-a închinat la sfintele icoane și, întorcându-să, a zărit smerita piatră ce acopere capul lui Mihai Vodă Viteazul, a încrucișat mâinile pe piept, a privit-o un minut cu întristare și suspin; apoi, simțindusă pătruns de un fior care este privilegiu dumnezeiesc numai al sufletelor celor mari, a îngenuncheat cu ochii plini de lacrimi și a sărutat-o oftând...” (în Vestitorul românesc, nr. 68 din 29 aug. 1844, p.269 – 270). Mihai Viteazul nu este singurul care se bucură de acest omagiu; la Câmpulung, în același periplu, domnitorul omagiază figura legendară a întemeietorului, Radu Negru și cronicarul, urmând probabili discursul domnului, preia tema zidului de apărare pe care țările noastre l-au oferit Europei, cu accente retorice care amintesc de Alexandrescu: „Sărutare, părinte al statului României! Pe când Europa era tulburată de năvălirea barbarilor, pe când cele mai bătrâne împărății se dezmadula, pe când luminile, această comoară neprețuită a înțelegerii omenești, se cutrupiseră de întunericul cel mai adânc, tu te luptai cu iroică virtute a aduna răsipitele rămașițe ale coloniilor romane și a le da ființă politică, întocmindu-le în stat” etc. etc. Legitimitatea și forța morală a noului domn – sugerează reporterul de odinioară – vin tocmai din faptul că el este moștenitorul acestor mari precursori și al valorilor apărute de ei: „Acum, iată că alesul fiilor

tăi, întru a căruia cu adevărat bărbătească mână înalta providență a binevoit a depune scumpul depozit al ceii moșteniri, bine să-ți aducă... prinosul închinăciunii sale. Blagoslovește-l pre dânsul precum ai blagoslovit și pe ceilalți eroi..." (în idem, nr. 69, p.274).

Toți acești principii pe care poeții și oamenii politici îi iau drept model și-i introduc astfel într-un panteon mitic sunt figuri istorice mai mult sau mai puțin îndepărtate și în resuscitarea lor, arheologia și poezia își dau mâna: ei trebuie să fie reamintiți, figura lor trebuie să fie recompusă din fragmentele rămase, în pofida celor pierdute pentru totdeauna. Curând însă, literatura romantică – înaintea oamenilor politici – aduce în scenă un erou istoric de care o despart nu secole, ci abia câțiva ani: Tudor Vladimirescu. Faptul că Vladimirescu intră în folclor încă din perioada strict contemporană, probabil încă din timpul vieții sale, nu este neobișnuit, căci folclorul mai cunoaște asemenea proiectări rapide într-un text care ține mai puțin de mitologie și mai mult de un fel de selecție jurnalistică a faptelor memorabile și caracteristice unei epoci; neobișnuit și semnificativ este că el trezește la câțiva poeți revoluționari amintirea eroilor din vechime și le inspiră comparația cu acești eroi.

Cezar Bolliac este cel care introduce figura lui Vladimirescu în panteonul eroilor naționali, al celor propuși ca model etic și politic pentru noile generații: în timpul exilului său parizian el publică, în limba română și în limba franceză (traducere în proză apărută în *Revue de l'Orient, de l'Algérie et des Colonies*, în nov. 1856, fără nume de traducător și deci atribuibilă autorului însuși) poemul intitulat în original *Episod din revoluția lui Domnul Tudor* iar în traducere, mai coerent, *Domnul Tudor. Episode de la révolution roumaine de 1821*. Poezia, de un prozaism declarativ care explică pentru ce textul n-a mai fost publicat în nicio reeditare ulterioară, vrea să dea o dimensiune eroică figurii lui Tudor, alegând un moment semnificativ din lupta sa pentru instaurarea ordinii și disciplinei în tabăra pandurilor săi, luptători de proveniențe foarte diverse, dintre care mulți dedați la indisciplină și jafuri. Insuficient pregătit și pasager expus, momentul culminant trece aproape neobservat spre un final care nu urcă tensiunea, ci dimpotrivă, o pierde, așa fel încât redacția revistei franceze simte nevoia să-l explice în notița introductivă: „M. Cesar Bolliac a choisi, dans la vie politique et militaire de Vladimiresco, le traît qui lui a paru mieux caracteriser son heros, celui par lequel

Domnul Tudor ven-gea la vertu insultee et retablit l'ordre et la discipline dans son armée". Important e că Bolliac îi împrumută lui Tudor aceleași trăsături și-l prezintă cu același aparat pe care l-am văzut dezvoltat de poeții romantici în jurul vechilor eroi naționali, în jurul lui Mihai Viteazul, lui Ștefan cel Mare etc, începând cu prezentarea cadrului auroral al țării în vârsta ei de aur („Asta e țara cea roditoare, / Asta-i câmpia cea zâmbitoare...”), pusă în contrast cu domnia tiraniei care văduvește pe oltean de fructul muncii sale, adică de bunul plac al ocupanților otomani. Întristat de situația țării și a oamenilor săi, Tudor declară, ca Alecsandri în 1847, că țara este iubită lui, și-i are în față pe marii lui înaintași: „Neatârnaarea e sfântul meu, / Mihai și Mircea trăiesc în mine...” Cadrul adunării în care Tudor se adresează oamenilor săi și-i pedepsește pe tâlhari este solemn și ritualizat: „Trei preoți gata stau să citească/ Te-Deum groaznic și să sfințească/ Stindarde...” iar elementele naturii participă la crearea misterului: „Totul se pare în neclintire, / Totul e martor l-astă sfințire, / Fiorul trece pântre soldați. / Tot ce se vede e templu tare, / Tot universul dă ascultare...”

Deși publicat abia în 1856, textul e datat „Stoieniști. Vlașca, 1844 septembrie” și e foarte posibil ca poetul să-i fi dat o primă redactare încă de atunci, după cum e posibil ca însăși proiecția eroică în care îl așază pe Tudor să aibă oarecare legătură cu cadrul stabilit prin exemplul citat al domnului Gh. Bibescu. În orice caz, el este primul care plasează public figura lui Tudor la înălțimea înaintașilor când, cu ocazia revoluției de la 1848, propune ridicarea unor statui lui Mihai Viteazul, lui Gh. Lazăr și lui Tudor Vladimirescu (respectiv, figurii emblematice a „soldatului”, „învățătorului” și „eliberatorului”); de altfel, este momentul în care mai multe texte din ziare impun această viziune, un articol anonim din Poporul suveran de pildă, unde se proclamă că revoluția „din 11 iunie” nu este decât împlinirea, continuarea operei lui Tudor (p.73 – 74), sau din Espatriatul, din 1849, care reia ideea și vede în revoluția lui Tudor „primul semn al deșteptării” (p.41 – 42).

Puțin mai târziu, romancierul epocii lui Tudor însuși, în celebrul său roman Ciocoi vechi și noi, apărut într-o epocă favorabilă tendințelor naționale, pune în gura și în cugetul celor doi complotiști – Dinu Păturică și Ipsilanti – o caracterizare elogioasă a eroului, numit undeva „cel mai mare bărbat al României”, care trasează și posibila lui

traietorie în istorie dacă n-ar fi fost ucis:

„— Ascultă, arhon stolnice. Cunoști pe Domnul Tudor?

— Îl cunosc, măria ta!

— Îl cunoști bine?

— Foarte bine, măria-ta.

— Spune-mi dar, ce fel de om este?

— Este viteaz și drept, măria-ta!

— Astea sunt darurile ce poate avea; eu voi să aflu cusururile  
lui.

— Are și cusururi.

— Care sunt acele cusururi, spune-mi?

— Este mândru și furios la mânie.

— Asta-mi place; dar ia spune-mi, iubește banii?

— Nicidecum, măria-ta!

— Dar muierile?

— Nici pe dânsule.

La aceste cuvinte, prin care Păturică fără voia sa făcea panegiricul omului pe care voia să-l vândă, Ipsilant rămase uimit. Viteaz – zise fanariotul în sine – drept, neiubitor de bani și de femei. Iată calitățile care poate să facă dintr-însul un Caton, un Brutus. Prin vitejie, el își va face un nume mare în toată țara! Prin dreptate, va dobândi iubirea norodului; el dară va fi mare și puternic!... Păturică... știa acum ca și dânsul care erau pasiunile ce-i sfâșiau inima...”

Treptat, sub influența conjugată a literaturii și a publicisticii naționale, figura lui Tudor se alătură celorlalți eroi ai trecutului, încheind un lanț de exemple mărețe care începe cu întemeietorii legendari ai țării, așa cum face de pildă Eminescu în numeroasele sale invocații din articolele antiliberales din anii optzeci: „Domnii oștri dreپți și viteji, gloria noastră, sângele și sudoarea, ochii înțelegători și inimile înalte, zdrențele lui Șincai și capul lui Tudor” (Operei, 849), acel erou care înțelege să întemeieze reforma țării sale pe restabilirea tradiției: „Vă cer trecutul țării mele îndărăt cu domnia ei, cu legile ei vechi, cu datinile ei” spune Tudor în viziunea lui Eminescu (idem, 1078).

Imaginea lui Tudor ca erou sortit să răzbane nedreptățile îndurate de popor, atât în plan național, cât și în plan social, se conturează treptat și indistinct, potrivit unei imagini romantice, o metaforă trecută cu vremea în rândul axiomelor nedemonstrabile,



după care un prigonitor al poporului nu poate fi același neam cu el; și lucrurile par cu atât mai simple cu cât figura lui Tudor nu iradiază în prim planul unor texte, ci într-un fundal care estompează nuanțele. Așa e, de pildă, în nuvela *Osânditul la moarte* a lui Gr. H. Grădăreanu (din 1890), unde desfășurarea epică este fixată în vremea când „Tudor Vladimirescu rădicasese stindardul revoluției naționale” și, în așteptarea intrării sale în capitală, „fanarioții fugeau cu familiile lor” pentru că se apropia „Tudor, brațul – lui Dumnezeu pentru pedepsirea împilătorilor poporului”.

Distanța istorică crează însă, treptat, reculul necesar pentru dezvoltarea unei figuri din care dispar conotațiile negative și care permite plasarea lui Tudor printre ceilalți eroi istorici, fără să trezească resentimentele nici unei categorii sociale: strănepotul lui Tudor este, în 1902, subprefect de Olt și lui îi dedică obscurul poet N. Burlănescu-Alin poezia encomiastică în amintirea Domnului Tudor... unde căpitanul pandurilor este văzut ca un simbol al sacrificiului pentru neam, mort „pe cruce cum a pățimit Iisus” și dat de exemplu tinerilor: „azi pe Tudor salutați / Și cățați din lupta vieții să ieșiți ca el, bărbați!”

Evoluția figurii lui Tudor în cadrul acestei mitologii naționale cu încărcătură etică atinge punctul său cel mai înalt, cel puțin din punct de vedere al complexității și al simbolismului ei dacă nu din cel al valorii propriu-zis literare, în perioada interbelică. Drama lui N. Iorga *Tudor Vladimirescu*, din 1922, vede în erou – ca și Filimon, cu șase decenii înainte – un răzvrătit împotriva nedreptății sociale înainte de a fi un luptător pentru cauza națională. Iorga face din Tudor, ca și în *Istoria sa*, un conducător pus în mișcare de o exasperare ajunsă la paroxism înainte de a-și fi limpezit cauzele și găsit remediile. Pus în mediul său natural, între boierii și târgoveții olteni, Tudor își manifestă nemulțumirea firească a țăranului care se simte încă („țeran m-a născut maica mea și am văzut pe tata cu mâinile pe coarnele plugului”) și mai ales nedumerirea, dezorientarea într-o lume în care nu-și găsește locul: „și atunci când se alege lucrul, eu cu cine stau? Asta e: cu cine stau?”

Pus în cumpănă de șirul tradiției în care se încadraseră și lupta lui, ca pandur, împotriva turcilor („turcii aceia călcau în picioare o țară, un neam”), și de neoile experiențe unde văzuse că între marii boieri nu este nimeni să-i ceară să lupte „pentru cinste”, el acceptă să ia parte la

conspirația eliberatoare în care îl trage Iordache și apoi, oarecum dezorientat în noile condiții impuse de jocurile politice („cine ne-a vârat în iadul acesta de uneltiri?” îl întreabă Cuțui), și refuzând să fie unealta oarbă a oricui, Tudor nu găsește altă ieșire decât sacrificiul, propria lui răstignire, ca a unui nou Mesia: „peste viața mea și a ta și a tuturor a celor care simt caz noi, peste dreptatea țărenimii acesteia pentru care ne-am ridicat, este țara. Și știi tu, când mi-a spus-o boierul acela bătrân... parcă mi-a dat cu sabia peste mână și mâna mi s-a făcut ca plumbul” (actul IV, se V). De aceea, cu aparentă ușurință, el își acceptă și-și grăbește moartea spunând celor veniți să-l ia: „La moarte și iute. Voia lui Dumnezeu s-a isprăvit cu mine; cu neamul meu ea însă începe de acum”. El înțelesese însă mai dinainte că, precum în legendele întemeierii, orice construcție destinată să dureze cere o jertfă: „Jertfa, da, se înțelege de la sine. Ce s-ar putea face fără dânsa? Ea răscumpără și la biserică, și în viață. Dar răscumpărare trebuie să fie” (act III, scena 1). În acest fel, figura și întregul traiect al vieții și arderii lui Tudor capătă un sens.

Iorga este cel care pecetluiește metamorfoza literară începută cu aproape un veac în urmă, prima care face dintr-un conducător politic ieșit din împrejurări istorice și nu din șirul dinastic, un mit, un simbol al unui principiu moral.

Exilul

Despre exilul literar

Cărțile încep să apară

Problemele exilului și ale literaturii sale n-au fost neglijate în publicistica noastră și nici apariția primelor încercări de sinteză sau de lucrări cu caracter mai general, deși târzie față de așteptări, n-a trecut neobservată: după o activitate destul de laborioasă și de bogată în rezultate privind unii scriitori români din exil și documentele lăsate (reviste, corespondență, memorii), Enciclopedia exilului literar românesc a lui Florin Manolescu, apărută la începutul verii trecute, a fost semnalată de cele mai multe publicații ca o lucrare necesară, serioasă, extrem de utilă, iar unii critici, în general oameni tineri, au scris chiar cu entuziasm despre ea. S-au exprimat și unele rezerve, cum este și firesc de altfel, mai ales în cazul unor lucrări de pionierat și cu o arie de cuprindere atât de largă, cum este un lexicon de autori, reviste și instituții literare ale exilului românesc.

Apariția acestei cărți ar fi putut facilita, însă, și deschiderea unei

discuții care să ducă la un important pas înainte într-o chestiune de cel mai mare interes pentru literatura română, atât din punctul de vedere al specialiștilor, cât și al publicului celui mai larg, participant și el, măcar ca cititor, la schizofrenia impusă de o jumătate de secol de ruptură între cei din țară și cei din exil, între literatura scrisă în țară și aceea scrisă dincolo de cortina de fier. Această separare, această necunoaștere – din partea noastră, a celor rămași în țară – a operelor literaturii române apărute în afara țării, a dus nu doar la ignorarea (cu puține și ne semnificative momente de relaxare) unor opere importante pe plan internațional, implicate direct în mișcările artistice sau de idei europene și mondiale, precum textele lui Eugen Ionescu sau chiar Mircea Eliade, dar și a unei părți importante din propria noastră avuție culturală, care se revendica și ea de la moștenirea clasică, de la perioada interbelică, de la mișcările românești de avangardă de anvergură europeană.

Apărute în mare număr imediat după 1989, în condiții adesea necorespunzătoare și uneori chiar fără achiziționarea drepturilor de autor, reeditările acestor cărți apărute întâi în exil au facilitat întâlnirea cititorului român cu jumătatea necunoscută a imaginii sale; nu însă și reunificarea „canonului”, reșezarea – fie și provizorie – a structurii unei literaturi osândite în continuare la separație, pentru că echilibrarea naturală a structurii comune se face foarte lent, iar discursul critic recuperator stimulat de aceste apariții s-a mărginit la discutarea și la analiza independentă a unor autori importanți, rareori a unor structuri sau reviste din exil (adesea tot de cercetători din afara țării), dar n-a încercat să-i compare cu cei din țară, să pună în paralel direcții de evoluție a poeziei, a prozei, a criticii din aceste două jumătăți platonice ale literaturii române postbelice. Și nu e vorba doar de efectele generale ale acestei apropieri, ci de cele mai directe și concrete consecințe: cartea Evei Behring despre Scriitori români din exil, de acum doi ani, semnală că istoriile literare apărute în ultimii ani nu privesc și literatura exilului, că unele manuale școlare includ unul sau doi autori din exil, dar nu privesc și nu analizează fenomenul cel mai important și mai caracteristic al perioadei post-belice etc. Lucrurile nu s-au schimbat și chiar când apare un motiv pentru o discuție de substanță, care să privească literatura exilului în cadrul literaturii postbelice în general, intervențiile se opresc prea mult asupra chestiunilor de detaliu, de tehnică documentară, și ele ignoră

nu odată propriile limitări anunțate de autor.

Enciclopediei recente a lui Florin Manolescu i s-au făcut, de pildă, mai ales observații cu caracter tehnic, privind criteriile și consecvența lor, informația etc, aparent mai ușor de controlat. E vorba de reproșul privind lipsa unei discuții preliminare despre înțelesul termenilor de exil, emigrație ș.a., lansat de Marin Mincu, de inconseventa criteriilor (de pildă, că îl include pe Serge Moscovici care n-a scris decât în franceză), faptul că a lăsat să vorbească – după o tehnică obișnuită în asemenea lucrări – autorii și criticii lor prin intermediul citatelor caracteristice, absența unei părți din bibliografia problemei care se găsește în reviste de provincie sau absența unor nume dintr-o categorie reprezentată în volum, de pildă emigrația plecată înainte de ultimul război. Cu excepția ultimelor două reproșuri, unde asemenea lipsuri țin de imposibilitatea acoperirii întregului câmp de cercetare, celelalte nu țin seama de propriile limite și reguli, enunțate de autor în Introducerea sa: Manolescu precizează în Introducere că „au fost luate în considerare... volumele... scrise direct într-o limbă străină” (p. 16), că o discuție despre termenii utilizați ar fi extrem de necesară, dar ea „nu-și are locul într-un lexicon” (p.17) sau că judecățile din volum „nu aparțin autorului”, ele „au fost extrase din articolele unor critici”, iar opiniile respective, uneori contestabile, „rămân caracteristice pentru atmosfera intelectuală în care au lucrat și trăit” acești scriitori (p.16). Ignorarea regulilor clar enunțate ale unei asemenea lucrări nu poate decât să falsifice și receptarea ei.

Pe de altă parte, critica – chiar aceea entuziastă – n-a relevat una din calitățile enciclopediei lui Florin Manolescu: aceea că unifică sistematic în prezentările scriitorilor din exil cele două jumătăți ale activității acestora care apucaseră să scrie încă înainte de plecare, Eliade, Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Cioran, Petru Dumitriu ș.a., ceea ce creează premisa unei integrări mai ușoare a literaturii din exil în tradiția generală a literaturii române prin raportarea autorilor la unii din antecesorii lor: a lui Vintilă Horia la Eminescu. a lui Eliade la Sadoveanu, a lui Norman Manea la Sebastián ș.a.m.d., oferind astfel, din perspectiva unui istoric literar sigur de uneltele sale, o cale de urmat pentru studiile analitice și finalmente, o schiță generală de relaționare a literaturii române postbelice. Era însă mai mult decât se cere unui instrument de lucru, unei sinteze documentare; această investigație putea fi începută chiar în revistele care au semnalat cu

entuziasm apariția cărții. Posibilitatea de a folosi apariția respectivă ca un punct de plecare a unei noi discuții, cu alte date, cu alte documente la îndemână, despre literatura exilului, despre caracterele ei specifice și despre relația ei cu literatura din țară nu trebuie însă lăsată să se piardă.

O altă chestiune care ar merita puțină atenție ar fi aceea despre motivația specială, în multe cazuri, a literaturii scrise în exil și deci despre o nouă dimensiune a literaturii române postbelice, sau măcar despre o altă formă a ei: dimensiunea identitară, amenințarea pierderii unei identități în care limba este elementul determinant iar cultura moștenită unul din argumentele de bază.

De ce și cum se scrie în exil

Este evident că literatura scrisă în exil este foarte inegală, că scrisul nu răspunde acolo numai unei ambiții literare, ci are și o motivație suplimentară. Nu este o noutate și nici ceva caracteristic doar exilului nostru. Toate lucrurile care țin în mare măsură de viața socială și politică curentă, în exil devin parte a literaturii pentru că exilatul – ca și prizonierul din țara ocupată – nu are un interlocutor, nu poate spune direct ce vrea și ce crede: el trebuie să-și închidă mesajul într-o capsulă și să-l arunce pe oceanul literaturii. Nedreptatea și suferința în special își cer dreptul la expresie și cei care au scăpat de coșmar se simt obligați să spună prin ce au trecut și pentru cei care n-au avut norocul lor, care n-au putut evada: „Am întâlnit mulți oameni veniți din România care mi-au povestit suferințele lor. Aproape toți au trecut prin pușcărie și aventura fiecăruia ar merita o cronică. Toți vor să vorbească, să spună totul, ca și cum ar fi trimiși de cei care n-au putut să evadeze, să-i reprezinte în fața noastră...” (V. Horia, *Journal d'un paysan du Danube*, p. 183). Fenomenul, general printre exilați, este cunoscut. Un cercetător al literaturilor din exil arată că e vorba de un proces aproape de delegare a tuturor funcțiilor și speranțelor în operă, în literatură, care îi reprezintă și îi protejează totodată pe exilați: „Exilații sunt ca o floarea soarelui. Privirea lor intelectuală și spirituală este întotdeauna ațintită asupra prietenilor pe care-i mai au. În fața interdicțiilor care-i lovesc și a pericolelor care-i pândesc... ei desemnează o ambasadoare neobișnuită, însărcinată să-i reprezinte... opera de artă” (Jean-Pierre Maconta-Mboukou, *Les littératures de l'exil*, Paris, 1993, p.231).

Desigur, nu întotdeauna ceea ce scriu exilații are o legătură

directă cu motivele politice ale exilului lor și aceste motive, la rândul lor, sunt destul de diferite, adesea umanitare pur și simplu, fără coloratură ideologică („exilul politic în vremea comunismului era mai mult o formă indirectă de protest individual...” zice și Matei Călinescu în Convorbirile sale cu Ionel Vianu). Nevoia de a scrie este un reflex de apărare cu motivații mult mai largi. Scrisul este în sine o terapie și exilații de orice fel au resimțit dintotdeauna nevoia de a se elibera de prezent, de a reveni într-un trecut fericit, de a-și afirma o identitate amenințată, prin scris. Principial, cum observă un lingvist ca Sanda Golopenția, exilații scriu pentru că nu pot vorbi într-un mediu favorabil: „De ce scriu emigranții. Pentru că vorbesc mai prost, mai puțin... Scrisul devine singurul mod în care mai putem fi locuiți de cuvântul de demult” (De ce scriu emigranții, în voi. Mitul pagubei, Providence. 1986, p.109). Din nefericire, ca orice succedaneu, scrisul nu vindecă, el exprimă disperarea, dar nu o lecuiește și acest lucru este valabil în primul rând pentru intelectuali, pentru scriitori: „Mulți dintre cei care au părăsit România în ultimii ani au făcut-o, între altele, pentru că, acolo fiind, nu puteau servi deplin cultura românească. Ajunși în țara celei de a doua vieți, au descoperit curând că erau departe de a fi găsit o soluție la această problemă” (Mitul pagubei, p.102).

### Condiționarea istorică

Exilații înșiși înțeleg foarte devreme condiționarea istorică a situației lor, precum și noile răspunderi care se adaugă cu timpul motivelor inițiale ale exilului lor. Dacă ei vor să păstreze în primul rând, undeva, o părticică din ceea ce pierduseră („...mă leg cu disperare de unele amintiri intacte, de oamenii încă vii care mi le-au prilejuit și această scrisoare însăși nu e decât nevoia imperioasă de a-mi reconstrui un trecut, de a relua contactul cu un fragment pierdut din mine însumi” scria Vintilă Horia lui Al. Busuioceanu în 1947, sau: „Elitele intelectuale românești, aruncate... dincolo de țară, constituie... adevărate frânturi de țară, reprezentând întreg universul românesc...” spune un Cuvânt înainte la nou apăruta revistă Destin, în Madrid, nr. 1, iunie 1951, p.2), în același timp ei știu și că trebuie să-și schimbe ceva; ei înțeleg, unii chiar foarte devreme, că trebuie să se transforme pe ei înșiși în primul rând, pentru a putea reveni, când va fi cazul, și pentru a transforma ceea ce se petrece în propria lor țară abandonată. Această atitudine poate duce chiar la un adevărat program de acțiune politică

ce are în vedere o modificare profundă de atitudine și de viziune, cum lansează Mircea Eliade în același an 1951: el avertizează că pentru a fi utili țării în viitor, când se va pune problema reconstituirii acelei unități temporar pierdute, cei din exil trebuie să fie pregătiți, să învețe multe lucruri, inclusiv cele care li se impun fraților rămași în marea închisoare a țării: „Trebuie să învățăm marxism-leninismul așa cum îl învață și cei din țară; noi avem libertatea de a-l judeca așa cum e, dar numai după ce l-ai cunoscut știi cum să vorbești cuiva care l-a învățat pe – de rost. Și în afară de asta, trebuie cercetate celelalte doctrine politice, învățată istoria partidelor europene, studiată democrația nord-americană. Trebuie, mai ales, să ne informăm despre istoria și situația actuală a Orientului Apropiat și a Extremului Orient. Aria reintră în istorie și fenomenul acesta ar putea schimba fața lumii. Noi, vecinii Orientului și moștenitorii unei vechi civilizații arhaice, suntem în primul rând obligați să știm ce se întâmplă în preajma noastră” etc. (M. Eliade, „I-a mâncat capul politica!”, în îndreptar, I, 1951, nr. 9, august, p. 1 și 3). La o asemenea acțiune concertată a intelectualilor din exil s-au gândit numeroși scriitori, mai ales în primii ani ai exilului lor, și acest gând stă la originea multor reviste sau instituții care s-au născut atunci; el a generat și mișcări importante în perspectiva timpului, între care – prin anii șaptezeci – încercarea de dialog cu scriitorii din țară, cărora le-au deschis paginile unor reviste consacrate unificării segmentelor artificial separate: *Prodromos* a lui Paul Miron și I. Cușă (care a cuprins colaborări ale lui Marin Sorescu, Matei Călinescu, F. Neagu ș.a.) sau *Cahiers de Vest* a lui D. Țepeneag.

Exilul a jucat de pildă un rol considerabil în afirmarea unei opoziții imposibile în țară, opoziție politică în primul rând și implicit culturală, prin păstrarea unei relații de continuitate cu un trecut care devenise un punct fix, un termen de referință atât pentru valori (culturale, intelectuale, dar și morale, prin comparație cel puțin cu ceea ce se petrecea în țară), cât și pentru o normalitate a vieții devenită principalul vis al cetățeanului mediu, o bunăstare fie și relativă, peste care se situa dorința de a ieși din labirintul kafkian al terorii, al supravegherii, al nesiguranței: de unde dorința de „liniște” manifestată încă mult timp după 1989, adversitatea față de turbulențe, manifestații, proteste. Există sentimentul unanim că, dinafară, din exil și de la posturile de radio din lumea democratică (Europa Liberă și celelalte), se poate denunța și oarecum controla minciuna oficială din

țară, falsificarea istoriei literare, pervertirea canonului școlar, inversarea scării de valori în ierarhiile oficiale, boicotul scriitorilor ostili regimului ș.a. Din acest transfer, din această delegare a funcției eminamente morale de critic și purtător de cuvânt al valorilor provine, probabil, și o parte din prestigiul de care se bucurau principalii critici ai regimului, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Foiletoanele lor radiofonice, articolele, notele și recenziile din revistele exilului (Caiete de dor, Revista Scriitorilor Români, Ethos ș.a.) au fost, mulți ani, vocile de autoritate care au cenzurat dezastrul cultural din țară; lor trebuie să li se adauge, desigur, intervențiile altor reviste și critici din exil, ale romaniștilor străini (între care Roșă del Conte, cu o clarvăzătoare acțiune începută încă din 1948, la revenirea sa din România, și mulți alții), ale unor mari personalități inclasificabile, precum Eugen Ionescu, care protesta împotriva boicotului stângiștilor parizieni, incapabili să înțeleagă drama scriitorilor români refugiați (în *Prezent passe, passe present de pildă*).

Spre o reunificare a canonului

Din tot acest proces complicat de căutări reciproce și de aproximări, realitatea schimbărilor din decembrie 1989 n-a putut profita prea mult; rapide și dramatice, aceste schimbări n-au permis o adaptare, o trecere graduală, și cei doi frați s-au trezit pe neașteptate unul în brațele celuilalt: după acoladele jubilației de început, au început suspiciunile, nemulțumirile, greutățile de acomodare. Pe de o parte, intelectualii din exil nu mai puteau să înțeleagă convalescența prelungită a corpului public, a societății violentate de ultimii ani mai ales, reticențele generale greu de depășit imediat chiar în fața evidenței și manifestau, odată cu iubirea lor pasională, o exigență ucigătoare: „Cineva ar trebui să-i iubească într-atâta pe români încât să le facă un portret nimicitor. Numai cu această condiție s-ar putea alege ceva de ei” (I.P. Culianu. *Euforisme, în Păcatul împotriva spiritului*, Buc, 1999, p. 171). Pe de altă parte, continua suspiciune, lecțiile, monitorizarea excesivă și didacticismul involuntar obosesc o lume deja obosită de lecții, supraveghere și suspiciuni, care trebuia să-și epuizeze întâi propriile ezitări și chiar greșeli: „Nu vreau să polemizez cu dumneavoastră... Nu vreau, pentru că nu pot vedea în dumneavoastră un adversar. Dar și pentru că am obosit. Am obosit să mă tot explic, să mă justific la nesfârșit dinaintea unor prieteni mereu siguri de opinia lor și mereu nesiguri de loialitatea mea...” (A. Pleșu



către V. Ierunca, în Chipuri și măști ale tranziției, 1996, p.398).

Cum se vede, cele două jumătăți nu se regăsesc de la sine: e vorba de un proces de apropiere care trebuie să-și consume etapele înainte de a da roade și, ca în orice proces de apropiere, și acesta trebuie să înceapă printr-o activitate de cunoaștere. Timpul fiind scurt și așteptările imperioase, prea puțini mai au răbdarea de a recurge sistematic la texte, pentru a parcurge drumul laborios al recunoașterii reciproce. În mod doar aparent paradoxal, interesul pentru recuperarea scriitorilor din exil a dus la o avalanșă haotică de retipăriri, pe o piață a cărții haotică ea însăși, în care adesea insistența autorilor și nu capacitatea de selecție a editurilor a dus la realizarea unui catalog ciudat al cunoașterii acestei producții: alături de marii scriitori din exil au apărut din abundență cărți insignifiante și, mai discutabil încă, totul a fost discutat în fugă, la nivelul intențiilor, fără un efort conștient de integrare în lanțul istoric al unei literaturi care n-a încetat totuși să comunice, de o parte și de alta a cortinei de fier; acest lucru n-a favorizat receptarea valorilor și mai ales n-a favorizat discuția și receptarea lor în mediul firesc al literaturii din țară. De aici și lipsa rezultatelor concrete în ceea ce o oficialitate numea, încă din 1992, „procesul necesar al reunificării spirituale a literaturii române”, precum și reacția globală reticentă a criticii, rămânerea la amănunte într-o dispută de detalii care refuză o perspectivă generalizatoare, implicând discuția operelor scrise în exil în cadrul unui singur proces – politic, ideologic și literar – în care temele de aici și de acolo se continuă și-și răspund, în care scrierile și acțiunile se împletesc în viața oamenilor, așa cum a și fost.

#### Perspectiva comparată

Exilul politic și chiar exilul cultural sau literar în istoria lumii nu încep cu cel românesc, și nici cu cel al intelectualilor din Europa de est, după ultimul război mondial: prima manifestare de acest tip în epoca modernă este exilul rușilor albi după revoluția din 1917, care s-au răspândit în Europa ca altă dată nobilii francezi după revoluția din 1789. Acestui val îi aparțin atât scriitori care au revenit la un moment dat în țară și au fost recuperați de sovietici, ca Bunin sau Alexei Tolstoi, cât și alții care nu s-au întors niciodată: Nabokov, care a petrecut câțiva ani în Germania unde a scris rusește, înainte de a emigra în Statele Unite și de a deveni scriitor american, umoristul Arcadie Avercenko, care a stat câțiva ani în România, sau basarabeanul Leon

Dobronravov-Donici, care abandonează rusa după ce revine în țară și își redactează în românește și în franceză ultimele scrieri. Cel mai cunoscut exil cultural, cel mai puternic exil al epocii moderne datorită calității și numărului scriitorilor, savanților, specialiștilor care l-au compus, dar și cauzelor care l-au produs, efectelor nebănuite de simpatie, de solidaritate generate în întreaga lume, a fost însă cel german, care a urmat instaurării regimului hitlerist în ianuarie 1933: scriitori evrei, scriitori antifasciști, scriitori democrați pur și simplu care nu doreau să trăiască într-o țară guvernată de legi rasiale și de teroare, aleg să plece peste hotare, alcătuind curând o diasporă puternică, în care strălucesc nume celebre ale unor scriitori ca Thomas Mann, B. Brecht, L. Feuchtwanger, Kurt Tucholski, W. Benjamin și nenumărați alții.

Cu aceste precedente cunoscute pe plan european, precum și cu precedentul istoric al exilului scriitorilor noștri de la 1848, exilul românesc de după 1944 și literatura sa nu mai sunt fenomene a căror analiză și punere în spațiu să arunce în perplexitate și în nevoia de a inova nici critica noastră literară, nici istoria politică a epocii moderne: ele se încadrează într-o situație europeană mai generală, ale cărei spații particulare au fost deja descrise, analizate, sintetizate: *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922 – 1972* de Karlinsky și Appel, *Displăcea Persons: Conditions of Exile în European Culture* de Sharon Ouditt, *Exile and Creativity* de Susan Rubin Suleiman, *Deutsche Exilschriftsteller: 1933 – 1950* de H.A. Walter, *Handbuch der deutschsprachigen Emigration: 1933 – 1945* de Krohn, von Zur Mühlen, Paul și Winkler, *Aspetti della diaspora intellettuale di Germania, Spagna e Italia și la patria lontana*, culegeri îngrijite de M. Sechi și A. Pisano, *Littératures et cultures d'exil*, culegere editată de Najib Zakka în 1987 și multe altele, sute de cărți, studii și articole au detaliat, analizat și structurat această condiție specială a creatorului însetat de libertate care este constrâns să trăiască și să scrie departe de mediul său natural, lingvistic, cultural, politic ș.a.m.d. Este inutil deci să luăm acum lucrurile de la început, să ne întrebăm cum poate fi abordată această problemă, ce este exilul și ce emigrația, dacă poate cineva din afara exilului să studieze fenomenul respectiv, toate acestea fără cea mai fugară raportare la precedentele existente, măcar din punctul de vedere al marilor categorii, al similitudinii de condiții. Dimpotrivă, ar fi util și probabil productiv să încercăm situarea

discuției noastre despre exilul literar românesc pe tărâmul fenomenului european, să-l comparăm cu cel al vecinilor (al ungurilor, cu Konrad și Matray, al cehilor, cu Kundera, al polonezilor cu Gombrowicz etc), să investigăm propria noastră tradiție a exilului din sec. XIX și XX, să scoatem dezbateră din zonele pasionale printr-o cuprindere mai teoretică pe de o parte și mai documentară pe de alta, oferind cititorilor nu felii independente privind un anume scriitor, inevitabil mare și exonerat de orice posibile acuzații, de orice natură, ci schițe de probleme, de genuri, de istorii ale unor perioade.

Apariția enciclopediei lui Florin Manolescu, adăugată numeroaselor studii și materiale documentare publicate în ultimii ani, face posibilă așezarea discuției într-un cadru mai larg, mai propriu, și ar fi păcat ca această ocazie să fie neglijată.

Scriitorii români din exil: forme, identități, destine

Pe marginea cărții recente a Evei Behring

Nu se poate spune că literatura exilului românesc n-a atras atenția criticii în ultimii zece – doisprezece ani iar câțiva dintre criticii nu foarte tineri i-au dedicat chiar cercetări destul de ample, cărți semnate de Cornel Ungureanu (în special cele două volume ale mult discutatei sale la vest de Eden), Mircea Popa, N. Florescu și alții desigur. Ele răspund unui interes legitim nu numai față de un segment multă vreme practic interzis al literaturii noastre, cuprinzând în sine unele dintre cele mai prețioase cărți ale ultimei jumătăți de veac și în orice caz cele mai libere și mai cunoscute peste hotare, ci și față de o parte importantă a literaturii române care s-a scris în condiții diferite, ca să folosesc un eufemism, față de acelea în care, de bine de rău, s-a putut scrie în țară; e vorba de cărți și de autori conectați la viața normală, chiar dacă nu aceea de acasă, care citeau cărțile pe care voiau să le citească și puteau să scrie ceea ce voiau să scrie, fără a se teme de alte consecințe decât, eventual, cele firești pentru orice persoană publică datorare să „dea seamă” de câte a scris și scrie sub numele său. Într-un fel, era și normal ca de această literatură să se ocupe mai ales criticii generației care n-a putut s-o cunoască la vremea ei, care a plătit în unele cazuri cu ani grei de detenție și cu excluderea din viața publică de atunci, așa cum era ea (intelectuali dați afară din slujbe, care n-au mai putut publica multă vreme, sau chiar studenți dați afară din facultate, dintre care mulți s-au pierdut pe drum, indiferent ce accepție dăm acestui cuvânt) încercarea de a citi câte o carte a unui

„dușman al poporului” ca Mircea Eliade, Emil Cioran sau chiar Petru Dumitriu, deși mărturisesc că nu înțeleg slaba preocupare a criticilor mai tineri față de această literatură al cărei statut rămâne încă de discutat și chiar de cunoscut în toate detaliile ei: nu numai sub raport istoric sau „politic”, deși acesta este singurul care mai interesează presa, uneori sub presiunea unor inițiative din afară, ci izvorând din simpla necesitate de a termina unificarea începută mai mult sau mai puțin dramatic în 1990, când lucrurile nu puteau să nu fie intens colorate politic și revendicativ. Există o singură literatură română, indiferent unde a fost scrisă și chiar indiferent de limba în care a fost scrisă, s-ar părea, după unii, dacă autorul în cauză se consideră a face parte din cultura română, atât ca produs, cât și ca actant al ei. Ar fi fost deci cazul, și nu de azi de ieri, ca persoanele îndreptățite, fie că e vorba de criticii și istoricii literari, fie că e vorba de istoricii culturii și ai vieții politice, să încerce măcar o abordare preliminară a acestor probleme, fie și numai pentru a le delimita și ierarhiza, lăsând în grija timpului realizarea unei convergențe a pozițiilor și unei maturizări a instrumentelor, a conceptelor, și în cele din urmă a sintezelor.

Asemenea încercări de abordare mai mult sau mai puțin globală – și implicit teoretică – a exilului nostru literar și a perspectivei unice asupra literaturii din a doua jumătate a secolului trecut au lipsit însă, aproape cu desăvârșire, din critica românească a ultimilor ani, deși n-au lipsit, cum spuneam, cercetări de detaliu foarte interesante și foarte utile pentru o sinteză viitoare. Există, desigur, justificări întru totul credibile pentru această carență și prima dintre ele este lipsa obiectului propriu-zis al cercetării: cine s-a ocupat, oricât de puțin, de această literatură știe foarte bine că lipsesc din țară în mare parte cărțile autorilor respectivi, ca să nu mai vorbesc de revistele exilului românesc și de toată documentația de arhivă a acestui exil, corespondența scriitorilor (dintre care cei mai mulți au dispărut, înainte sau imediat după 1989), arhivele lor personale, ecouri de presă ș.a., despre care s-au publicat unele cercetări peste hotare, nesatisfăcătoare din păcate, deși de neocolit pentru moment, cum este cartea Katerinei Binder din 1993 despre Asociații și instituții românești în Apus: 1945 – 1989. Este unul dintre principalele reproșuri care se pot face intelectualilor români în general, și instituțiilor statului în special, acela că n-au realizat aproape nimic în această direcție de o însemnătate covârșitoare și cu consecințe

irreversibile, și trebuie menționată aici una dintre excepțiile de la această tristă realitate, care este activitatea lui N. Florescu și a editurii sale pentru valorificarea și publicarea acestor texte; dar ce poate face o mică inițiativă privată într-un domeniu atât de vast și de spinos, când însăși ideea de bibliotecă și de publicare a valorilor culturale naționale n-a ajuns să constituie o prioritate pentru cei care decid, și nici măcar pentru cei care decid în domeniul respectiv?

Fapt este că prima încercare de discutare sistematică a literaturii exilului românesc ne vine nu de la București sau Timișoara, ci din Germania, țară în care literatura și problematica exilului în general se bucură de o atenție particulară datorită împrejurărilor istorice cunoscute: este vorba de cartea cercetătoarei berlineze Eva Behring, apărută întâi, la sfârșitul anului trecut, în traducere românească (la Editura Fundației Culturale Române) și foarte recent în forma originală, în germană, la Franz Steiner Verlag din Stuttgart, într-o prestigioasă serie dedicată cercetărilor de istorie și cultură a Europei Centrale Răsăritene: *Rumänische Schriftsteller im Exil: 1945 – 1989*. Eva Behring, care și-a făcut studiile universitare la București, la sfârșitul anilor cincizeci și la începutul anilor șaizeci, doctor al Academiei din Berlin cu o teză despre Eminescu, s-a ilustrat în decursul timpului prin mai multe studii, traduceri și antologii de literatură română – mai ales contemporană – care au fost încununate în 1994 cu publicarea unei scurte istorii a literaturii române în limba germană, la Konstanz: numele său nu are nevoie de nicio prezentare, iar publicațiile sale din ultimii zece ani, între care mai multe studii și volume pe care le-a coordonat, sunt dedicate exilului literar românesc, au pregătit această apariție, pe care o așteptam și pe care criticii noștri o vor discuta, desigur.

Dincolo de documentația „nemțească” a întregii cercetări, premisă la care ne așteptam cunoscând nu doar pe autoare, ci și faptul că singura bibliotecă și arhivă demnă de acest nume a exilului românesc se găsește în Germania, la Freiburg, cartea colegei noastre se singularizează față de aparițiile de până acum prin faptul că acceptă deschis și în cunoștință de cauză provocările temei alese, între care una din cele mai importante este plasarea discuției într-un cadru istoric și teoretic incontestabil în condițiile unui fenomen de amploarea, diversitatea și – de ce să nu spunem – de valoarea rezultatelor cunoscute. Cu atât mai mult cu cât Eva Behring nu ignoră,

ba chiar pare să acorde importanță unei situații semnalate de cercetătorii români deși, desigur, nu este caracteristică doar lor, și anume aceea că exilul politic în sine și șansa afirmării unei poziții politice, iar în cazul în speță a unei literaturi și unei culturi venind dintr-o țară și o zonă ignorată în Europa de vest, s-a bucurat de la început de un prestigiu deosebit și de o anumită coerență organizatorică prin chiar precedența emigrației care a urmat revoluției de la 1848, când s-au publicat primele intervenții masive în presa occidentală și au apărut primele cărți ale românilor despre problemele lor, în același timp politice și culturale.

În al doilea rând, cercetarea autoarei berlineze își lărgeste aria de cuprindere și de discuție – și în acest fel temelia analizelor ulterioare – prin descrierea și ierarhizarea implicită a instituțiilor care au însoțit și adesea sprijinit activitatea scriitorilor români din exil: revistele publicate de aceștia, asociațiile culturale importante, judecate după eficiență și impact, nu doar după pretenții (de la Societatea Academică Daco-romană fondată la Roma la sfârșitul anilor cincizeci și mutată ulterior la München, la micul dar activul cenuclu „Apoziția”, animat de poetul și eseistul George Ciorănescu), instituțiile politice ale exilului, mai ales cele din primii ani, între care o însemnătate deosebită o capătă, după părerea mea, reliefaarea tentativei de a realiza necesara dar imposibila joncțiune dintre cele două entități fracturate ale literaturii române, din țară și din exil, începute cu publicarea unui text de C. Noica (sub pseudonim) încă din 1949, în Luceafărul lui Eliade și Ierunca, continuând cu revista Prodrornos a lui Cușa și Paul Miron, unde au publicat, cu riscurile de rigoare, scriitori din țară ca Matei Călinescu, M. Sorescu, N. Manolescu, Fănuș Neagu și alții, cu experiența de la Cahiers de l'Est a lui D. Țepeneag, pentru a încheia cu revista plurilingvă a lui Caraion Correspondances.

Dincolo de cadrul instituțional – politic și cultural – în care își desfășoară activitatea literară românii din exil, schițat pe scurt în acest capitol, interesul autoarei se îndreaptă apoi, în capitolul Identitate culturală și reprezentarea de sineproblema de bază a exilului scriitoricesc, către reliefaarea unor teme care colorează specific acest exil și îi domină nu numai operele, ci și conștiința, ideologia, reprezentările. Ar fi vorba, în linii mari, de „întâlnirea cu celălalt” și formarea canonului (literar, moral etc), de reprezentări și concepte caracteristice „ca refuz al îndoctrinării”, fie al celei socialiste, de la est,

fie al celei a modelului vestic, de transformările suferite de modelul etic al emigrației în fața evidenței unei situații de durată, în care scriitorul trebuia să iasă din limita autoimpusă, de cenzor al tragediei din țară, pentru a da el însuși o expresie creatoare, deci literară, condiției sale tragice și chiar tragediei trăite de atâția cunoscuți, în țară și în exil ș.a.m.d. Pe scurt, autoarea începe să discute aici literatura propriu-zisă pe care o scriu acești români din exil, fie că unii receptează situația lor ca o confruntare între dezrădăcinații sorții, exilații cărora istoria le este mereu potrivnică, și dezrădăcinații spiritului, care sunt oamenii Occidentului îndepărtați de esența umanității prin agresiunea rațiunii, cum o vede un Horia Stamatu (exponent al cercului tradiționalist, cu mulți foști legionari, din grupul de la Madrid), fie că ei resimt existența lor ca o plasare într-un univers secund, măcar disprețuitor dacă nu chiar neînțelegător și ostil, care trebuie cucerit (Mircea Eliade, Uscătescu, Al. Ciorănescu), chiar și cu riscul pierderii originii (Cioran), sau luminat, introdus în valorile proprii, inclusiv prin investigația culturală (istoria literaturii a lui Negoîtescu de pildă, singura menționată, deși puteau fi invocate și cele ale lui Busuioceanu, Guția ș.a.).

Nu trebuie uitat niciun moment că această schiță este destinată unui cititor străin, chiar dacă germanii – dintre toți europenii – au probabil disponibilitatea cea mai cuprinzătoare pentru fenomene dintr-un spațiu la a cărei istorie au participat și ei, mulți chiar la fața locului; cititorul român trebuie să reziste tentației de a adăuga mereu nuanțe și nume celor pe care le avansează autoarea, pentru că o simplă aglomerare a cadrului n-ar conduce în chip automat și la o rafinare a discuției. Sunt însă câteva chestiuni de principiu care pot fi discutate chiar în acest cadru, și ele vor trebui oricum discutate, chiar dacă nu în legătură cu cartea Evei Behring. Una dintre ele, nu importantă dar prezentă în subtextul mai tuturor discuțiilor de acest fel, mi se pare imaginea legionarilor și a Gărzii de fier, inclusiv aceea a supraviețuirilor lor viguroase în lumea exilului, ca singuri reprezentanți ai dreptei politice românești, care apare în toate cercetările străine asupra exilului românesc, cel puțin în toate pe cele pe care le cunosc eu. Or, în exil s-a manifestat și o dreaptă suficient de bine conturată ideologic în cadrul unor forme și manifestări indiscutabil democratice; mă refer măcar la acțiunea unor confederaționiști și apărători ai ideii europene încă din primele

momente ale apariției sale, ca Leontin Constantinescu, George Ciorănescu și alții, dintre care unii au activat în cadrul vechiului Institut universitar Carol I de la Paris, la scriitorii „europeniști” grupați în jurul excelentei Revue de culture européenne de la Paris, la începutul anilor cincizeci, între care Alexandru Busuioceanu, Leontin Constantinescu, D. Maniu, Mircea Eliade, plasați alături de

Karl Jaspers, Henry Corbin, Daniel Rops, Ortega y Gasset, Urs von Balthasar, Alain Bosquet (!) și multe altele.

Altă încercare de lărgire a discuției care ar merita un efort suplimentar de investigație mi se pare aceea care ar putea se pune între temele caracteristice exilatului, desțărătului, nostalgicului etc, aceea a absurdului sau mai exact a fantasticului ca rezultat al dislocării forțate a individului din universul său limitat; pe o linie care nu-l ocolește pe Eugen Ionescu, nici pe Mircea Eliade (ambii mai vechi practicanți ai diverselor moduri de evadare), avea loc aici și „genialul” Grigore Cugler, cum îl numește Eva Behring în trecere, și alți autori din paginile Revistei scriitorilor români (câteva texte remarcabile ale lui Paul Miron), și nu mai puțin scriitori români din Israel, D. Schechter ș.a. Reîntoarcerea în nostalgie (Stamatu) sau în mit (Vintilă Horia) nu sunt singurele reacții la șocul istoriei, și căderea sau refugiul individului în fantastic este un al mod de a reacționa la un abuz al istoriei, la o situație de care nu ei, sau nu ei în mod direct, sunt răspunzători.

Toată această discuție trebuie desigur pusă în termenii mai generali ai literaturii române, odată depășită discuția dacă literatura exilului este sau nu o parte a uneia și aceleiași literaturi, chestiune oțioasă pe care scriitorii din exil au rezolvat-o demult ei înșiși, cum arată Eva Behring cu citate din Monica Lovinescu, D. Țepeneag ș.a. Este vorba deci de plasarea fenomenelor discutate într-un complex de factori în care ele efectiv au luat naștere și au acționat, și pe care nu îi putem ignora. Vorbind de pildă de marii scriitori care au rămas în țară și au fost persecutați de comuniști, nu știu dacă lui Blaga i se poate potrivi calificativul de „scriitor din exilul intern”, pentru că el a fost persecutat și ostracizat, și nu s-a izolat din proprie inițiativă; e adevărat că a refuzat să facă anumite concesii, dar e tot atât de adevărat că a încercat mereu să publice, să iasă din situația nedreaptă în care fusese pus, iar „recuperarea” lui abia cu titlu postum a fost doar o întâmplare nefericită (ca și în cazul lui Dan Botta sau Ionel



Teodoreanu, de pildă), dispariția sa timpurie nelăsându-i șansa de care s-au bucurat, încă în viață, autori precum Arghezi de pildă, care a înțeles mai repede ce preț trebuie plătit. Recuperarea operei lui Blaga a făcut parte dintr-o serie de alte acțiuni similare pe la mijlocul anilor șaizeci, consecințe ale unei schimbări politice, în care intră și modificarea atitudinii față de exil și de fiecare scriitor din diasporă. Blaga a fost, evident, un mare scriitor, dar tratamentul la care a fost supus, înainte ca și după dispariția sa, n-a fost întru nimic diferit de cel aplicat altora: toți au fost supuși tentațiilor, toți cei care au rezistat au fost pedepsiți că nu s-au lăsat corupți, dar toți erau mai utili regimului, să mi se ierte brutalitatea vorbei, după moarte decât înainte: așa era sigur că nu puteau retracta nimic, li se putea atribui orice atitudine în biografie și orice interpretare a operei, iar părțile irecuperabile... pur și simplu dispăreau. Blaga n-a fost recuperat în chip special pentru a fi folosit de „politica culturală oficială” pentru că opera lui ar fi sprijinit în chip direct teza „culturii române ca spațiu mioritic” sau „o personalitate specifică a literaturii române” și direcția autohtonistă, cum pare să conchidă autoarea (p.174), ci pentru că era un mare scriitor a cărui operă nu mai putea fi ignorată în condițiile în care regimul, care-și consolidase poziția internă, căuta acum să-și confecționeze o imagine acceptabilă pe plan internațional.

Aceleași nuanțări mi se par necesare și în cazul literaturii exilului propriu-zis: nu mi se pare că au fost favorizați în chip special autorii de tendință naționalistă sau cu simpatii legionare, datorită orientării primitiv naționaliste pe care o imprimă Ceaușescu culturii oficiale, căci atunci, ca să dau un singur exemplu, am fi avut și ediții din romanele lui Vintilă Horia sau Const. Virgil Gheorghiu în anii șaizeci, nu numai din proza lui Mircea Eliade; cum cred că era evident pentru noi toți, oficialitatea încerca să atragă orice personalitate cu o statură importantă din străinătate, cu condiția să nu deranjeze tabuurile ideologice ale regimului, și în acest scop făcea unele investiții, unele gesturi calculate și prudente, pentru că celor două volume din 1967 le-a urmat o lungă epocă de interzicere a cărților lui Eliade ca o consecință a refuzului de a veni în țară și a protestelor pentru publicarea trunchiată și alterată a unui interviu. Evident, niciun scriitor din exil, din câte știu eu, n-a acceptat acest veritabil șantaj, în timp ce tot mai numeroși scriitori – și intelectuali în general – votau „cu picioarele”, cum se zicea, îngroșând rândurile emigrației noastre și,

desigur, cantitatea de literatură română publicată peste hotare.

Mai degrabă din această perspectivă se poate vorbi de o reapropiere a celor două jumătăți ideale ale literaturii noastre, prin acțiunea unor scriitori care au debutat și publicat în țară după 1960, care beneficiaseră cumva de micul dezgheț care a însoțit creșterea lor artistică, lecturile lor, cunoașterea de limbi străine, și ei au fost, cred, fermentul nu doar al unei noi imagini a literaturii române prezentate străinătății, ci și al unei apropieri inevitabile de poziții.

În fine, toate problemele teoretice ale literaturii din exil trebuiau să-și găsească o exemplificare dacă nu chiar o rezolvare în cap. IV al cărții, rezervat discuției analitice a operei unor scriitori români din exil, considerați a oferi „pregnanța exemplară a marilor probleme ale exilului scriitoricesc” (p.97); acești scriitori sunt Mircea Eliade, Ion Caraion, Paul Goma, Norman Manea și D. Țepeneag, cinci nume într-adevăr reprezentative și de primă mărime ale exilului literar, care – prin diferite aspecte ale operei și activității lor publice – au stat permanent în atenția celorlalți exilați și a confrăților de acasă. Discuția acestor cinci scriitori, căci e vorba și de scriitori, nu doar de cărțile lor, este revelatoare în multe momente pentru destinul și înțelesul operei lor, pentru că Eva Behring este un analist lucid și informat, care frecventează literatura română ca un profesionist român de peste patru decenii, având în plus și detașarea și spiritul sintetic care lipsește uneori analizelor noastre; am însă impresia că materia aleasă pentru această analiză nu este întotdeauna capabilă să servească drept revelator al unor situații mai generale („pregnanța exemplară” de care vorbea autoarea), din simplul motiv că scriitorii mai importanți pe care i-a ales nu sunt întotdeauna și cei mai reprezentativi pentru categoria generală. Unii dintre scriitorii aleși sunt, după opinia mea, mai degrabă excepții de la condiția generală, fie că ne referim la Mircea Eliade, excelent și sintetic discutat mai ales pe marginea Noptii de Sânziene (care e un roman stufos, cu teză și ale cărui straturi se nutresc din tipuri și arhetipi mai degrabă universali, sprijinit pe teoriile cunoscute despre „timpul sacru” și „timpul profan”) și mult mai puțin pe nuvelele sale, deci pe un scriitor cu o carieră internațională deja conturată în momentul exilului atât în romanele sale, cât și în propria viață cu totul diferită de a scriitorului român tip, care rareori ieșea din urbea lui, fie că ne referim la Ion Caraion, poet important și ferment agitat al opoziției implicite din țară, care trăiește

în exil doar ultimii cinci ani ai vieții sale, publicând și realizând mai mult proiecte ale unei existențe oprimată și amenințată din țară, prelungind oarecum în exil o viață și o carieră prea adânc conturată pentru a deveni altceva într-un timp atât de scurt.

Mai multe elemente importante pentru o astfel de analiză critică, disecând totodată și fantasmalele unui naționalism ale cărui rădăcini pășuniste sunt aici vizibile, se pot găsi în textele unui autor de mână a doua precum Const. Virgil Gheorghiu, care tratează în cărți excesive și prost scrise teme ale imaginarului comun generației sale, ilustrând la nivelul inferior o lume colorată naiv, ca în benzile desenate, caracterizată prin primitivism, impulsuri primare, lipsă de raționalitate (*Les immortels d'Agapia, Les mendiants de miracles și celelalte*). Sugestive pentru motivul arătat și conținând posibile puncte de pornire pentru alte dezbateri mi se par însă capitolele dedicate lui Norman Manea, respectiv D. Țepeneag, scriitori care-și exploatează o materie autobiografică implicată și în eseistica lor, comparabili într-un fel cu Petru Dumitriu, și el prozator autobiografic și eseist, și poate că între acești scriitori atât de diferiți (dar încă o dată: comparabili!), ar trebui căutate măcar unele din trăsăturile neliniștitului autor român din exil, străin de vechile obsesii ale generației precedente, care devine problematic, filosof și deschis către globalizare sub presiunea deșăurării, adică a exilului însuși; mărturisesc că aștept să văd pusă undeva și întrebarea de ce apar atât de mulți scriitori între intelectualii români din exil, alături de scriitorii profesioniști sau deja „înscriși” ca atare, și nu numai printre intelectuali: acum câțiva ani găsisem în Canada un proaspăt romancier român din vâna lui Papillon.

Dar notele referitoare la literatura exilului și problemele ei pe care le suscită și prilejuiește excelenta carte a Evei Behring vor continua, fără îndoială; această apariție nu va face decât să faciliteze și să grăbească apariția altora (o culegere de studii, care va apărea tot în Germania, pregătește chiar domnia sa) și între acestea mărturisesc că aștept cu nerăbdare dicționarul scriitorilor români din exil al lui Florin Manolescu. Cartea d-nei Behring arată că timpul sintezelor s-a copt.

Stilistul Cioran

S-a vorbit foarte puțin în publicistica noastră și se știe foarte puțin despre apariția unei reviste internaționale la Paris, în 1951, care are importanța ei pentru cunoașterea și chiar pentru evoluția unora dintre scriitorii noștri stabiliți de curând în Franța. Revista, un

trimestrial intitulat *La Revue de culture européenne*, poate trece la activul său colaborări ale unor nume celebre, esești, gânditori și scriitori mai degrabă de „dreapta”, precum Karl Jaspers, Georges Duhamel, Salvador de Madariaga, Ernst Jünger, G. Papini, Henri Corbin, Daniel Rops și alții, iar dintre români: Mircea Eliade, Vintilă Horia, Claudiu Isopescu și... Emil Cioran. Au apărut aici și articole despre Eminescu, uitate în ciuda interesului pe care ele îl prezintă încă (Giraudoux et Eminescu, de Marcello Camilucci, sau la pensée religieuse d'un Musset moldave: Mihail Eminescu, de F. TAILLEZ), și traduceri din lirica sa, a lui Arghezi etc. Există informația – pe care n-am cum s-o verific acum – că revista (zece caiete apărute între 1951 – 1954), europeană și „comunitară” avânt la lettre după un program ușor de descifrat în substanța ei, ar fi fost subvenționată de francezi pentru a crea premisele culturale ale apariției unui pol european de putere într-o lume postbelică, dominată supărător de americani.

Important este că aici, în fasc. 4 pe 1953, găsim eseul lui Cioran *Le style comme aventure*, reluat ulterior, în 1956, în volumul *La tentation d'exister*. Prima apariție, din revistă, are un text substanțial diferit de cel definitiv, din volum, și ne oferă șansa – rară după câte știu – de a putea confrunta două versiuni succesive ale aceluiași text al unui autor care nu numai că teoretizează adesea pe marginea stilului, dar își și păstrează cu oarecare gelozie „secretele devenirii acestuia. Comparația este instructivă, atât nivelul topicii, al sintaxei sau chiar al lexicului, cât și la acela al economiei textului, al strategiei prezentării unei idei sau unei argumentări care revine în noua formă asupra unei clarități uneori supărătoare, sau unui exces demonstrativ, în favoarea unei anumite încifrări, considerată a fi mai expresivă și chiar mai luminoasă. Lectura paralelă arată de la primele fraze această preocupare permanentă pentru o expresie cât mai strânsă, cu un impact cât mai puternic asupra cititorului. Eseul începe abrupt și direct: „Les sophistes, rompus a un art de penser uniquement verbal, s'employèrent les premiers a reflechir sur les mots, sur leur valeur, leur propriete ou impropriete, sur le role qui leur revenait dans la conduite du raisonnement; le pas capital vers la decouverte du style, concu comme but en soi, comme fin intrinscque, était fait”. Reluarea aceleiași fraze, în versiunea definitivă, îi oferă o topică mai persuasivă, elimină alternativele inutile, propune un cuvânt mai propriu (am indicat în cursive segmentele modificate): „Rompiia a un art de penser

purement verbal, les sophistes's empl?" yerent les premiers a reflechir sur les mots, sur leur valeur et leur propriete, sur la fonction qui leur revenait dans la conduite du raisonnement: le pas capital vers la decouverte du style, concu comme but en soi, comme fin intrinseciue, était franchi.

Exemplele de ceea ce am numit căutarea unui cuvânt, a unei expresii mai proprii sau mai pregnantă continuă: „vis-à-vis de son propre esprit” devine „à l'égard de son propre esprit”, „une metamorphose concertee” este ponderat în „une metamorphose voulue”; alteori, fraza este restrânsă pentru a căpăta mai multă forță: „une activité aussi raffi-nee, aussi deliberee...” devine în volum doar „une activité aussi deliberee...”

Dincolo de micile corecturi precum cele văzute, există în prima versiune și pasaje întregi mai extinse, mai vorbărețe, inutile explicative: „La realite. îi ne s'en soucie guri: îi site cu'elle depend des signes qui l'expériment et don't îi importe d'être maître. // y parvient. Son esprit, attache aux mots, se delie de ses racines – Textul cursiv lipsește din volum, precum atâtea altele, judecate fără îndoială pletorice sau inutile, urmând „gustului” său „pentru scurtături, pentru formele condensate” pe care îl notează undeva, în Caiete. Fraza următoare, luată, ca și exemplele anterioare, din primele două pagini ale formei inițiale, este probabil considerată ca prea explicită: „L'artiste conscient, lui, suit une demarche analogue. Son esprit s'affranchit egalemeent de ses racines. A 1 inverse des artistes nad fs, de ceux qui sont encore nature, îi va du moț au vecu: l'expression constitue la seule experience originelle don't îi soit capable”. Cioran o reduce în volum la esența ei: „L'artiste va lui aussi, du moț au vecu: l'expression constitue la seule...” (cursivele sunt ale autorului) etc.

Pasajul introductiv al eseului se termină cu constatarea, care reapare și în alte contexte, că „în viața spiritului există un moment în care stilul, erijându-se în principiu autonom, devine destin”. În forma inițială, tranziția spre discuția stilului ca expresie a fiziologiei autorului este făcută prin intermediul unui pasaj circumstanțial, urmând o progresie logică: „Comme le style ne comporte pas de regles, îi est malaise de determiner en equoi îi consiste. De plus, pour le juger, chaque époque possède ses criteres. Est-il constitue par la precision, l'abondance ou la desinvolture? qu'y a-t-il de commun entre celui d'un Saint-Simon, d'un Voltaire, d'un Chateaubriand ou d'un Valéry? Chaque

écrivain possède son rythme propre; ce rythme détermine l'irréductibilité de sa manière. C'est que la manière d'un écrivain n'est pas sans avoir des rapports avec sa physiologie". Acest lung pasaj, explicativ și el și inutil încărcat de citarea unor nume care pot fi oricând înlocuite cu altele, devine în versiunea definitivă mult mai scurt: „La manière d'un écrivain est conditionnée physiologiquement; il possède un rythme à lui..." (voi., p. 121). Sau, puțin mai departe, vorbind de stilul lui La Bruyère: „Comme il a le soufflé court.

Les lineaments de sa pensée sont parfaitement nets; il resterait plutôt en deçà qu'il n'irait au-delà de sa nature. En quoi il épouse le génie d'une langue hostile au délire et au lyrisme irreflexi, spécialisée dans les soupirs de l'intellect et dans laquelle ce qui n'est pas cérébral est suspect, naïf ou nul" (textul cu italice este suprimat în versiunea definitivă). Suflul, pentru a se exprima, pretinde o limbă legată de instinct, spune Cioran, „non desincarnée par l'intellect" precizează el în prima versiune, în timp ce în carte el renunță la precizare: „non desincarnée".

Importante sunt mai ales pasajele unde nu este vorba de simple suprimări ale unei pletore verbale, ci unde autorul (un „leneș", cum se caracterizează singur de atâtea ori) prelucrează textul, care apare superior în ordine expresivă datorită unui complex de factori. El începe de pildă un paragraf, în revistă, cu o constatare provocatoare, spectaculoasă, pentru a ajunge la subiectul discuției: „On n'arrive à la subtilité qu'au prix de la vigueur. Tel est le cas du français. En revanche, pour un esprit débridé, amoureux de désordre, porte vers l'excès ou l'équivoque par inaptitude à la clarté, quelle leçon de discipline il représente, quel moyen de torture, quel ascétisme! Après avoir pratiqué d'autres langues, simples et relâchées, vraies sources d'impropriétés délicieuses... on subit l'épreuve du français comme une camisole de force" etc. În carte, Cioran renunță la fraza introductivă, care trădează inutil finalul demonstrației, și reface declarația confesivă, transferând modul impersonal asupra unui agent precis, pe care îl cunoaște bine, respectiv străinul care adoptă franceza: „Après avoir fréquenté des idiomes dont la plasticité lui donnait l'illusion d'un pouvoir sans limites, l'étranger débridé, amoureux d'improvisation et de désordre, porte vers l'excès ou l'équivoque par inaptitude à la clarté, s'il aborde le français avec timidité, n'y voit pas moins un instrument de salut, une ascension et une thérapeutique" (p. 123).

Nu este însă o regulă și, uneori, textul revizuit adaugă în loc să suprimă. Puțin mai înainte, pornind de la lungile perioade ale frazei lui Saint-Simon, Cioran explică în versiunea din revistă: „Son soufflé, la cadence de sa respiration, son haletement lui imposa ce mouvement fluide et ample qui force la solidité et la barrière des mots. Il y avait chez lui un cote orgueil et différent de ces accents de flûte qui, d'ordinaire, caractérisent le français. D'où ces phrases qui empiètent les unes sur les autres, qui multiplient les détours, repugnent à s'achever, ont peur du point” în carte, această descriere exclude precauțiile („d'ordinaire”) dar se lungește și se detaliază: „... accents de flûte qui caractérisent le français. D'où ces périodes qui, redoutant le point, empiètent les unes sur les autres, multiplient les détours, repugnent à s'achever” (italicizele sunt ale autorului). Cele mai importante modificări intervin însă în final, unde dispar vreo două pagini sau chiar mai mult, care urmau după interogația care încheie textul în varianta din volum, unde stilul este definit în același timp și ca mască, și ca mărturisire: „Si l'imposture est inséparable du style, elle n'en épuise cependant pas la nature. Une part de réalité y entre également, sans quoi il représenterait la plus vaine des activités”... Continuă apoi cu pagini despre activitatea literară care, „cultivată în sine, reprezintă o acțiune de falsificare, o înșelăciune”, despre credința sa că niciun scriitor nu ajunge „en tant qu'existence” nici până la glezna unui mistic, și așa mai departe până la fraza finală, care nu este – dintr-un punct de vedere – decât negația a tot ceea ce se construiește până atunci: „Car ce n'est pas le Verbe, c'est le Silence qui est notre plus grande aventure”. Nicio mirare că autorul a renunțat la această parte a eseului său. Sigur că aceste semnalări nu pot înlocui nici studiul efectiv al „devenirii” stilului lui Cioran, nici necesara ediție critică; ele pot doar să confirme, cu modestia și cu forța documentului, o altă notă din Caiete: „Felul meu de a scrie suferă din cauza rămășițelor de stil filosofic. Iar ceea ce face cam dificilă citirea cărților mele e suprimarea frazelor intermediare, explicative, aparent inutile dar în fond necesare, căci ușurează sarcina cititorului. Scriind însă fiecare din textele mele de câte trei-patru ori, am suprimat cu îndârjire aceste fraze parazite dar utile. Poate n-ar trebui publicată decât prima versiune, adică aceea în care îți explici ție însuși ceea ce vrei să demonstrezi, să dovedești, ceea ce crezi că ai descoperit” (citez în traducerea lui Emanoil Marcu și Vlad Russo, de la Humanitas, II, 75).

Alexandru Busuioceanu

Estompată în general de activitatea scriitorilor români din spațiul cultural francez, scriitori care au scris în franceză și au devenit unii celebri, alții măcar notorii, este prezența literaților români și în alte spații lingvistice, care au scris deci în germană, în italiană, în engleză sau spaniolă. Dintre ultimii, unul dintre cei mai interesați este Alexandru Busuioceanu (1896 – 1961) care, după o carieră notabilă de istoric de artă și eseist în limba română, a avut și o perioadă relativ consistentă de poet și eseist în limba spaniolă; trimis la Madrid în 1942 ca profesor de limbă și literatură română, în același moment în care se înființa la București și o catedră de spaniolă (dublă inițiativă datorată marelui savant spaniol Damaso Alonso) și totodată director al nou înființatului Institut Român de Cultură la Madrid, Al. Busuioceanu nu folosea doar o oportunitate, ci își împlinea o veche aspirație. Student la Viena, la sfârșitul primului război mondial, el visa împreună cu Gr. Nandriș, „să fugim în Spania și să ne pierdem urma” (Caietele de miezul nopții, ed. C. Popescu-Cadem, p.198), iar în 1948 îi mărturisea lui Al. Ciorănescu: „Cred că m-am născut cu nostalgia spaniolei” și că se consideră andaluz, datorită bunicului său romantic, îndrăgostit de umbrele Giraldei și ale Albaicinului. „Bunicul său romantic” era un gazetar și poet pașoptist uitat, Grigore Bossuiceanu, originar din Gorj și exilat călător prin Spania, unde se nasc versurile despre Granada și Guadalquivir publicate în Albumul literar, personaj despre care nepotul îi trimite o amplă notiță lui Pamfil Șeicaru într-o scrisoare din 5 ian. 1956 (în Memoria exilului românesc, ed. Ion Cristofor și Maria Pal, Cluj, p.71 – 73); el se revendica din acest loc pentru că – fără a-și renega câtuși de puțin originea – considera că face parte și din cultura spaniolă. Cum se poate vedea, avea toate îndreptățirile.

Poezia sa scrisă în limba spaniolă, apărută în trei plachete din 1948 (Poemas pateticos), 1949 (Innominația luz) și 1954 (Proporci în de vivir), a fost tradusă în românește de George Ciorănescu, într-un volum prefațat de Alexandru Ciorănescu, și în altul, o antologie cu o prefață de V. Ierunca, amândouă apărute în 1963. Aceste versuri, care au fost comentate ca operă a unui poet spaniol, discutată în istoriile literare spaniole ale momentului, s-au bucurat de aprecierea unor cunoscători precum poetul Vicente Aleixandre, despre care sunt pagini foarte interesante în jurnalul lui Busuioceanu menționat mai sus, text



din nefericire mutilat chiar de autor înainte de dispariția lui. La 21 octombrie 1951, Busuioceanu notează despre o vizită la poetul spaniol care avea să primească Nobelul peste un sfert de veac: „Citește de vreo trei ori poemul. Încheie că e dintre bucățile mele care îi plac cel mai mult. Vrea să-i citesc bucățile pe care nu le cunoaște încă... Insistă și-i citesc. Se arată entuziasmat... Se arată uimit de stilul din Gong. Crede că e poemul cel mai frumos din cele ce am scris până acum. Recitește vers cu vers și îmi spune: E scris nu în castiliană, ci în subtilități de castiliană” etc. (op. cit., p.79). La 27 octombrie notează despre o nouă vizită la Vicente Aleixandre, discuția textelor, aprecierile despre versuri („Se încântă de bucata Creacin, o recitește... Numără printre bucățile pe care le preferă Yoyyo și Claridad intangibile...” Când Busuioceanu îi mărturisește că n-are intenția să mai continue să scrie poezie în spaniolă, el protestează: „Proteste mari. Îndemnuri insistente să continui” (p.87 – 88). Alt scriitor român care a trăit în Spania și a scris și în spaniolă, Vintilă Horia, compară această poezie cu o gnoză și vede în ea „un dualism precreștin, sau premergător, un fel de continuă pendulare între zi și noapte, între puritate și păcat, între carne și spirit, între umbră și lumină... cu o vădită înclinație de a acorda umbrei ultimul cuvânt...” în pesimismul poeziei lui Busuioceanu, Vintilă Horia găsește și versuri care sună eminescian, trimițând la Rugăciunea unui dac sau la Scrisoarea I (în cronică la volumul Proporcion de vivir, în Destin, nr. 8 – 9, 1954).

Rămân destule lucruri de spus despre activitatea sa de critic și eseist în limba spaniolă, după conferința cu care își inaugurează mandatul în 1943, publicată imediat în broșură, despre *Dacios y romanos en los Carpatos*, sau despre studiile de istorie literară, dintre care este mai cunoscut cel despre Juan Valera și Lucia Paladi, marchiză de Bedmar, scris pe baza unor documente găsite la descendenții scriitorului spaniol (apărut parțial și în românește). El a scris însă și mai mult de treizeci de eseuri în revista *Insula*, apărută la Madrid între 1946 și 1960, care sunt foarte puțin sau deloc cunoscute (revista, foarte interesantă în general, cuprinde și o eminesciană: Marcos Ricardo Barnatan, Mihail Eminescu: poesia extranjera en Espaha, în iunie 1974). Puse de cele mai multe ori pe pagina a opta și ultimă a revistei, sub o rubrică proprie intitulată *Letra y espíritu* („spiritul și litera”), aceste eseuri comentează literatura din punctul de vedere al unui scriitor profesionist, atras de meditația asupra condiției scrisului

și sensibil la noutate. Este vizibilă preferința pentru tehnicile moderne, pentru încifrarea expresiei care trebuie să se descărneze de materia sentimentului, demnă de dispreț pentru că o coboară. Dintre spanioli, admiră pe Ortega y Gasset, pe Juan Ramón Jiménez, și mai ales pe Eugenio d'Ors căruia îi discută cu entuziasm, în mai multe foiletoane, piesa Guillermo Teii, văzută într-o reprezentare neobișnuită, o lectură publică fără decoruri care facilitează decuparea sensurilor esențiale, „care crează o iluzie nesperată și încarnează nu diversiunea realității, ci antagonismul ideilor și acel fatum al ființelor în eterna înfruntare socială” (Para un teatro impopular, în nr. 38, 15 febr.1949), idei urmărite nu numai aici, ci și în poezie, unde elogiază pe un imitator al lui Mallarmé de pildă, Landinez, dar mai ales cunoașterea intuitivă, totală, numită de el „epifanism”. Discutat întâi în legătură cu poezia lui Vicente Aleixandre, epifanismul este pentru Busuioceanu un revelator, un „mecanism propriu al rațiunii poetice al cărei instrument ireductibil este metafora”. El utilizează termenul de metaforă în „sensul cel mai simplu al logicii poetice, pentru a face mai ușor de înțeles idee a”. Poezia modernă este „ca o metaforă ridicată la puterea a doua sau a treia” și termenul ei mediu o exprimă doar în sinteza finală. În afară de poeții spanioli, Busuioceanu scrie despre scriitorii europeni ai momentului, marcând aceleași preferințe și introducând într-o țară încă tradiționalistă în gusturi (în anii unui franchism obtuz, pe care nu-l iubește, cum nu-i iubește nici pe legionari) numele și opera unor scriitori considerați atunci ca novatori precum André Frenaud, G. Paulhan, Joe Bousquet, Louis Aragón, Pierre-Jean Jouve ș.a., fără să uite nici pe Eliade (cu traducerea franceză a lui Maitreyi).

Probabil că aceste texte trebuiau să intre într-un volum de „eseuri” pe care Busuioceanu îl anunța în 1954, pe coperta revistei Destin, ca fiind „în pregătire”; dar cum el n-a mai apărut, poate că ar trebui cineva să le recupereze din paginile revistelor Insula, Escortai, poate și altele, și să le redea circulației pentru a marca și acest episod al culturii române din Spania, factor modern și democratic în niște vremuri destul de întunecate.

Puncte de vedere

Spune-mi ce mănânci...

Privită în detalii, în amănuntele care ies de regulă din sfera marilor probleme ale artei, literatura ne oferă o mulțime de informații despre viața societății din alte vremuri, despre schimbările care

intervin în gusturi, în modă, în obișnuințele zilnice și aproape neobservate, uneori mai precis în detalii și mai plastic în descriere decât o poate face un document istoric.

Varza, de pildă, este unul dintre alimentele tradiționale în mâncarea românilor: în jumătatea de nord a țării, în Transilvania și Moldova, ea este numită popular curechi, din latinescul popular cauliculum, fapt care dovedește, probabil, atât că a fost adusă la noi de romani, cât și utilizarea ei neîntreruptă în aceste părți. În sec. al XVII-lea, gustul comun pentru varză al românilor și al italienilor, alături de obiceiuri precum ospitalitatea sau timiditatea femeilor în fața bărbaților lor, sunt considerate drept elemente doveditoare ale originii comune, alături de argumentele de ordin lingvistic și istoric. Cel puțin așa raportează cronicarul Miron Costin spusele unui episcop italian, vizitator al țării în a doua jumătate a secolului al XVII-lea: „Mie nu-mi trebuie să mai citesc la istorii despre moldoveni, cine sunt; pre o seamă de obiceiuri foarte bine să cunosc de unde sunt... așa toată viața în mâncare cu dulceața curechiului, numai aceștia [adică moldovenii – n.n.] sărat, atâta deosi-bire, aceia și iarna, și vara, tot verde, nemurat [mănâncă]...” (în De neamul moldovenilor, cap. I).

Varza rămâne însă un aliment caracteristic mai ales pentru bucătăria modestă a săteanului, împreună cu slănina și cu mămăliga, întâi de mei, apoi de porumb. La mijlocul secolului al XIX-lea, varza trecea în ochii lumii bune drept o mâncare ordinară; eroul unei comedii a lui Alecsandri, tânăr întors de la studii făcute în Occident și obișnuit cu bucătăria mai rafinată de acolo, își plânge viața care-l aștepta acasă referindu-se înainte de orice la această bucătărie tradițională, ea reprezenta lipsa de progres și de rafinament a țării: „Borșul mi-au înăcrit stomahul; mămăliga mi s-a prins în gât și curechiul cel de rață... (oțerindu-se) brrrr... de-aș avea un pic de colonie, să-mi mai dreg mirosul... (cu disperare) Ainsii doric! Iată viitorimea care mă așteaptă! Iată viața care mi se pregătește! Bucate țărănești, cu ceapă și usturoi, pentru plăcerea gurii! Miros de curechi murat pentru plăcerea nasului! Scârțâituri și răcnete țigănești pentru plăcerea urechilor!” (Iorgu de la Sadagura, act I, scena III).

Nu e nicio mirare deci că varza, un aliment atât de vechi și de popular nu apare în niciun fel într-o veche carte de rețete culinare, manuscris de la începutul secolului al XVIII-lea. Oferind o imagine a ceea ce era bucătăria timpului în casele marii boierimi – manuscrisul provine

din familia Stancăi Cantacuzino, cumnata domnului Ștefan Cantacuzino și nora celebrului stolnic Const. Cantacuzino, fost student la Padova – cartea face un loc important mâncărilor din vânat și pește, inclusiv sturion, cu ingrediente aduse din țările Mediteranei, stafide, năut, lapte de migdale, dar nu și banalei verze, care nu apare deloc: cartea reflectă bucătăria practică în casele marii boierimi, de cultură grecească, inclusiv alimentară. Regăsim însă varza în oala plebee a oamenilor de rând, împreună cu alt aliment de bază pomenit de Iorgu, cu ceapa, în ospetele pantagruelice din Țiganiada, caracterizând deci tipul tradițional de alimentație din Transilvania la sfârșitul secolului XVIII-lea, de când datează primele versiuni ale marii epopei eroi-comice: „În oale fierbea curechiu cu clisă / Râncedă, și cu ceapă mărunță... \* său. mai departe, într-o înșiruire de delicatose rămase până astăzi între mâncărurile obișnuite în bucătăria rurală: „Într-un blid mămăligă cu moare, / Într-altul fălci de porc afumate, / Apoi curechiu fiert cu râncezeală, / Ciuci, lapte acru, păsat, cricală”.

Că varza face parte din alimentația mai modestă, a servitorilor și a personalului de pe lângă marile curți boierești, reiese și din celebra listă pe care Dinu Păturică o întocmește – în Ciocoi vechi și noi – pentru a arăta tovarășilor săi într-un ciocoism cum se poate încărcă socoteala gospodăriei: în vreme ce pentru boieri se trece acolo „apă de Filaret”, sardele, icre negre și stafide, varza apare în josul listei, „varză pentru calabălăc”, adică „slugile peste tot”, cum explică autorul în nota de la capitolul XVI. Dar chiar și așa, varza se strecoară în componența unor feluri nobile, cum sunt cele oferite de Păturică la ospățul fastuos oferit celorlalți vechili de casă mare. De remarcat că, după moda grecească, o asemenea masă cuprindea mult pește: „... puseră pe masă un castron colosal plin cu ciorbă de știucă, fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farfurii lungulețe, cu mihalți și păstrăvi rasol, muiți în oțet și untdelemn, aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit cu măsline și foi de dafin, cu crapi umpluți cu stafide și coconare și alte feluri de mâncări, care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială”. Filimon însuși, își amintesc contemporanii, era un mare mâncău și Ion Ghica își amintește că între mâncările lui favorite era „curcan cu varză umplut cu castane”, iar la Ion Creangă, în basmul Capra cu trei iezi de pildă, între felurile găsite pentru pomană, deci pentru un ospăț unde omul pune pe masă numai ce avea mai bun, apare și varza sub forma sarmalelor: „face ea sarmale,

face plachie, face alivenci, face pască cu smântână și cu ouă și feljji fel de bucate...”

În general, în alimentație ca și în alte domenii ale obișnuinței, tinerii sunt mai inovatori decât bătrânii și femeile mai favorabile noului decât bărbații lor. Iorgu, eroul comediei lui Alecsandri, nu disprețuiește doar bucatele strămoșești, el are nostalgia civilizației central-europene pe care o simbolizează și o parodiază în același timp bucătăria deprinsă la Sadagura, în timpul studiilor sale, odată cu băutura berii și ceremonia valsului: „O! Sadagura! Sadagura! Unde sunt mulțămirile ce cuprinzi în sânul tău?... Unde-s chiflele? Unde-i berea? Unde-s cartofele? Unde-i șnițelul tău cel chezaro-crăiesc? Dar valțurile tale cele șvăbești?... Vai ș-amar! Ce-o să mă fac?” etc. Chirița, altă eroină a comediei lui Alecsandri, este gata să adopte mâncărurile occidentale odată cu moda și conversația franțuzească, dar soțul ei Bârzoii protestează; el este obișnuit cu alte bucate, mai sățioase, numite ironic de autor „bucate creștinești, sănătoase și ușoare” deși ele vin de la turci și sunt reputate ca indigeste, și gusturile lui alimentare sunt proclamate într-un limbaj și el datat, exprimând o epocă revolută: „Dumneaei cucoana nu mai catadicsește să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulceturi, vutci, vișinapuri... ca la casa omului... sau măcar să-mi facă la masă vreun cheșchet, vreo plachie, vreo musaca, vreo capama, vreo baclava... vreo ciulama... bucate creștinești... sănătoase și ușoare... Unde! Șede toată ziua pe tandur, la toaletă, și din blamanjele, din bulionuri, din garnituri nemțești nu mă slăbește... Auzi? Blamanjele? Bulionuri? Borș și alivenci... că cu astea am crescut la casa părintească...” (Chirița în provincie).

Într-o schiță a lui Costache Negruzzi, un boier de țară încearcă să vindece de ipohondrie un vecin cu un tratament alimentar tradițional, adică succulent și întăritor, în care apare însă berea ca un element de noutate: „Vrei să te faci sănătos și să scapi de ipocondria aceasta? Trimite pe Esculap și pre Ipocrat la pustii, vino cu mine la țară și urmează dieta pe care o urmez eu: dimineața vom mânca cotlete și vei bea un pahar de porter în loc de dicoct; la prânz jambon, macaroane, alivenci, cu vin de Odobești. Seara vom veni acasă osteniți, vom bea câte un ponei, ca să ne răcorim, apoi vom cina cu un ostropăț de iepure” ...

În acest tablou al mesei celor puternici, cei care mănâncă

alimente esențiale și bogate în valori nutritive pentru că se și întrebuințează în activități diverse, varza este de obicei un element de bază. Călătorind prin Ungaria la mijlocul secolului al XIX-lea, Nicolae Filimon întâlnește un fost participant la revoluția de la 1848 care îl invită la „o cină curat maghiară”, unde se va bea vin roșu de Tokay și va fi servit cu o tocană „din carne foarte grasă de vacă, gătită cu pătrunjel, ceapă și ardei” și cu „o farfurie de varză acră, tăiată foarte fin și fiartă cu carne de rimător și de vacă, după obiceiul maghiar”.

### Despre fanatism

Nu știu să fi semnalat cineva apariția, la sfârșitul anului 2002, la Paris, a unui volum intitulat *Essai sur le fanatisme contemporain*. Des Hommes nouveaux de Roumanie aux combattants d'Allah, de sociologul francez de formație marxistă Michel Dion (L'Harmattan, 442 p.), care a mai întreprins cercetări în România și înainte de 1989. N-am nicio competență în domeniul respectiv, și nu-mi dau bine seama cum „omul nou”, pe care au încercat să-l fundamenteze teoretic și mai ales să-l realizeze practic întâi legionarii lui Codreanu și apoi comuniștii lui Ceaușescu, ar putea fi analizați în aceeași perspectivă cu extremiștii islamiști de astăzi: dincolo de ideea foarte largă a „fanatismului”, de o esență probabil diferită la fiecare dintre cele trei categorii delimitate de autor, există o mulțime de amănunte istorice și sociologice care mi se par mai greu de introdus în aceeași formulă. Dar nu despre enorma generalitate a acestei abordări vreau să vorbesc aici, și despre riscurile unui comparatism sans rivages, ci doar să semnalez partea istorică și ideologică a unei analize care privește situația culturală, politică și socială a țării noastre în epoca ei modernă și contemporană, așa cum este ea văzută de un sociolog de formație marxistă, cu acces la surse românești, pentru a putea explica apariția marilor alunecări de ordin etic și moral care au dus la apariția tot atâtor mari probleme de ordin politic în epoca dintre cele două războaie și după ultimul, adică relativa facilitate cu care au fost instaurate dictaturile de dreapta dinainte de ultimul război, cu excesele și crimele cunoscute și apoi – sub amenințarea tancurilor sovietice – aceea a comunismului în varianta sa valahă, maturizat sub Ceaușescu în ipostaza lui naționalistă.

Acestei probleme cartea îi consacră cam trei din cele peste patru sute de pagini, și când am văzut eu o variantă a manuscrisului, prin 1998 sau 1999, ea era și singura care-l preocupa pe autor; partea

cu combatanții lui Allah a fost adăugată după aceea și nu e, probabil, fără legătură cu evenimentele tragice de la 11 septembrie 2001, de unde și impresia mea că cele două părți fac parte din programe totuși diferite. Această geneză cam cețoasă a unei cercetări de largimea celei schițate aici nu e fără urmări și trebuie spus, chiar dacă nu voi putea urmări această temă, că ideea ei centrală („Omul nou legionar creștin român este dublul inversat al omului nou comunist triumfător, iar luptătorul lui Allah, care a contribuit la moartea lui, este moștenitorul său”, p. 141) mi se pare reducăționistă, chiar periculoasă prin ușurința cu care pune în relație lucruri venind din spații, culturi și tradiții diferite. În general nu cred că se poate vorbi despre „omul nou” al imaginarului comunist fără a face o legătură cu marile precedente care au creat cel puțin prestigiul ideii în sine, omul nou al creștinismului fiind unul din simbolurile mai tuturor înnoirilor din secolul XIX-lea, pe plan european ca și pe plan românesc, începând cu omul nou adică creștin, pe care-l pune la temelie „regenerațiunii” și-l definește cel mai bine Heliade Rădulescu („Toți dezmoșteniții pământului alerga și adopta cristianismul din vocea și mâinile apostolilor, se revestea cu omul nou și jura a susține și întinde cu cuvântul și cu fapta doctrina salutarie”, în capitolul Instituțiile României din Echilibru între antiteze); unul dintre primii cercetători care au sesizat și semnalat confuzia intenționată care stă la baza imaginii noului „om nou” revendicată de regimul instaurat în 1946 prin forță este Roșu del Conte, recent expulzată din România când scria, în 1949, despre această manipulare. Nu e mai puțin adevărat că apariția acestei lucrări, și a altora mai mult sau mai puțin asemănătoare, a fost posibilă pentru că cercetătorii mai abilitați în materie, români și străini, au lăsat teren liber amatorismului și fanteziei unor persoane pline de bune intenții probabil, dar depășite de miza lor.

Pentru a putea ajunge la analiza celor două mișcări politice românești care s-au revendicat într-un fel sau altul de la mitul fondator creștin al omului nou, fascismul românesc în varianta sa legionară și comunismul lui Ceaușescu, pe un fond istoric și cultural prea puțin cunoscut cititorului francez, autorul este nevoit să privească mult înapoi în trecut și să recapituleze o serie de mari probleme ale istoriei românești, începând cu biserica ortodoxă, cu lupta pentru uniunea națională, trecând apoi prin miturile create sau doar reformulate de romantismul pașoptist, viziunea și influența lui

Michelet asupra pașoptiștilor (acestea și altele într-un prim capitol intitulat Pour une archeologie de la roumanite, p.35 – 75), urmând chestiunea țărănească, răscoalele țărănești și reformele agrare (Les paysans, la terre et la politique, p.77 – 113), prin analiza revoluției românești de la 1848, problemele identității etnice românești în secolul XIX-lea, respectiv chestiunea ȝiganilor și cea evreiască (La roumanite en fusion, p. 115 – 138) și, în fine, prin nașterea mitului politic al omului nou, într-o societate de o democrație mimetică – mimic democracy – care nu se poate reproduce, ajunsă la nevoia asasinatului politic (De l'homme nouveau legionnaire chrétien au combattant d'Allah, p.139 – 190). Fără să pot nici măcar prezenta atâtea concepte, viziuni și sisteme introduse de autor într-un subiect prin el însuși vast, mă mărginesc să semnaliez importanța și interesul uneia dintre puținele încercări de sistematizare a întregului pachet de probleme puse de istoria doctrinelor politice românești, de rolul intelectualității în elaborarea și în susținerea lor concretă și deci de întreaga noastră istorie modernă. Această carte trebuie citită și analizată de specialiștii chestiunilor respective; voi încerca să relev aici doar una dintre cele care se raportează la istoria culturală a secolului al XIX-lea românesc.

Un bun exemplu de analiză care-și depășește și își ratează scopul prin lipsa autorului de referințe reale în sistemul cultural românesc mi se pare felul în care el discută Miorița lui Alecsandri, cu stilizările pe care poetul și le permite, conform uzului epocii romantice; faptul că Michelet dă traducerii franceze pe care i-o furnizează C.A. Rosetti o interpretare sociologică și simbolică totodată crează premisa pentru a considera că „Miorița și interpretarea pe care i-a dat-o Michelet sunt nucleul noțiunii de a fi român („le noyau de la notion d'être roumain”) elaborat de revoluționarii de la 1848” (p.60). Alecsandri, „student al lui Michelet și Quinet la Paris de la 1834 la 1839, [care] face parte din micul grup de revoluționari români care au făcut România modernă” (p.63), este nu doar un stilizator al textului baladei, ci un adevărat manipulator, care preia teoria lui Michelet și rescrie textul cu intenții politice nemărturisite: „Acest credo se găsește în inima rescrierii poeziilor numite populare pe care Alecsandri, care nu ieșea din popor, le-a cules sau zice că le-a cules în sate (...) Făcând aceasta, el aplică în totul teoria Maestrului său (...). Nu e vorba deci, cum scriu Pop și Ruxăndoiu, nici de o evoluție ineluctabilă a societăților umane, nici de o amabilă întâlnire între cultura orală



tradițională și cultura modernă, ci: 1) de negarea primei, pătată, de către a doua, care se așază în poziție superioară, de stăpână; 2) de invenția, de către a doua, a unui primitiv, a unui popular după gustul său, pe care ea îl poate modela după doința sa. Acest om al instinctului, acest popor care nu se luptă cu moartea, ci o primește și o îmbrățișează, este resemnat de la natură (...). După ce a mers către popor, după ce l-a fecundat și a primit în schimb o sevă nouă, vie și întineritoare, ei pregătesc revoluția care va regenera societatea. Suntem în plin delir, în sensul medical al cuvântului, căci nimeni, începând cu Alecsandri, nu știe care sunt poeziile originale. Dar este aceasta important pentru oamenii de studiu și de reflecție ocupați să facă revoluția? Regenerarea societății de către ei continuă în 1907 printr-un masacru cu tunurile a țăranilor revoltați. Ea continuă, în sec. XX, prin omul nou legionar creștin și prin antidotul său, omul nou comunist..." (p.65 – 66).

Am dat un citat mai lung pentru a se înțelege simplismul și lipsa de orientare a unui autor care scrie despre lucruri atât de importante, cel puțin pentru noi; ce mai contează că Alecsandri n-a urmat cursurile lui Michelet, că pașoptiștii nu cunoșteau Miorița, necum s-o pună în centrul „noțiunii de a fi român”, altă idee care nu i-a preocupat pe ei, ci pe urmașii lor, că Alecsandri n-a făcut decât să „cizeleze” textul, nu să-l rescrie etc. Dar lucrurile trebuiau puse în această lumină ca autorul să poată veni apoi cu o paralelă grăitoare pentru cititorul francez: Charles Perrault, care rescrie poveștile populare în epoca în care este revocat Edictul de la Nantes, „contemporană cu dezvoltarea statului modern în Franța”. Paralela se impune imediat autorului: „Cum este cazul cu [rescrierea] poeziilor țărănești ale lui Alecsandri, două secole mai târziu. Această întâlnire nu poate fi întâmplătoare și invită la punerea unor întrebări cu privire la rolul statului în această chestiune” (p.67). Și concluziile: „Această analiză luminează rescrierea savantă a poeziilor românești numite populare de Alecsandri... Convergența scopurilor politice, la douăsecole distanță, e cu atât mai de mirare și remarcabilă. În ambele cazuri, rescrierea se datorează unor literați care pun stăpânire pe forma brută a cuvintelor. Ei o traduc în limba lor savantă, o elaborează, o aranjează și o pun în serviciul concepțiilor lor religioase, morale, de închidere la Perrault; politice, umaniste și de eliberare la Alecsandri și Michelet...” (p.69).

Alecsandri, culegător și „îndreptător” de poezii populare,

„rescrie” textele cu intenții politice? Este el în 1852 un om de stat, ca să putem vorbi de „rolul statului în această chestiune”? Îndreptățește această improvizație apropierea pașoptiștilor de „luptătorii lui Allah” și așezarea în același lanț a „omului nou român din sec. al XIX-lea, moștenitor al albilor filosofi revoluționari francezi, pe care îl regăsim acum în România” (p.75)? Curat delir, vorba autorului.

### Orientalism

Nu e nicio îndoială că e mai greu de discutat astăzi despre Orientalism, cartea lui Edward Said, și despre întreaga polemică pe care a stârnit-o, decât înainte de 11 septembrie, de când conotațiile ce însoțesc acest nume și spațiul pe care el îl presupune au o cu totul altă rezonanță în mințile noastre ale tuturor. Dar evenimentele tragice care sunt încă proaspete în memoria noastră trebuie mai degrabă să ne accentueze dorința de a discuta cartea respectivă și problemele ei decât să le împingă înapoi, tocmai pentru că necunoașterea, instrumentalizările, tirania imaginilor simpliste și nedigerate duc, în ultimă instanță, la asemenea drame. E foarte bine deci că editura Amarcord din Timișoara a tradus și publicat această carte celebră deja, apărută în 1979 și reeditată de mai multe ori, tradusă în multe limbi, intrată deja în canonul studiilor culturale și obiect de aprinse critici, ca și de nemăsurate elogi, și e de mirare chiar că această traducere vine abia acum, după ce au fost traduse multe alte cărți de acest tip, între care unele – cum e recent apăruta carte despre Balcanism a Mariei Todorova – scrise direct sub impulsul și parțial sub influența cărții lui Said.

Cartea lui Said, care a fost ușor revăzută în unele puncte și a făcut obiectul unei reevaluări din partea autorului său în 1995 (text reluat ca postfață și în volumul recent apărut, p.339 – 362), pleacă din experiența deosebită a unui intelectual puternic ancorat în ambele culturi și spații pe care le pune în studiu: palestinian creștin, crescut întâi într-un mediu tradițional arab, firește legat de realitățile și valorile musulmane, dar dintr-o familie de cultură anglo-americană, cu studii la un colegiu englez din Egipt și apoi cu studii universitare în Statele Unite, Said este ilustrarea unei situații existente de când lumea dar individualizată și valorizată deplin abia în epoca modernă: el este un ins acasă în mai multe culturi, care (ca George Steiner și ca atâția alții) aproape că nu mai știe care e limba sa maternă, folosind din cea mai fragedă copilărie două sau trei limbi, crescând în cultul mai multor

valori și în lumina mai multor tradiții. Ceea ce se pierde sub raport uman, mai ales în zona afectelor fundamentale, de o asemenea ființă care se simte oriunde a fi „out of place”, nelalocul lui cum își intitulează Said volum autobiografic apărut acum câțiva ani, se câștigă fără îndoială sub raport intelectual și această plasare a cercetătorului la confluența câtorva culturi și în punctul cel mai fierbinte al discuției îi permite să înțeleagă sau măcar să ia act de pozițiile ambelor părți implicate în veșnicul dialog care se traduce prea adesea prin confruntare.

Cartea lui Said pleacă de la o premiză și o observație nutrită fără îndoială dintr-un sentiment de frustrare: Orientul a fost întotdeauna, încă din antichitate, văzut și simțit de europeni (și de toți cei asimilați culturii europene) ca un termen dacă nu de confruntare, cel puțin de raportare, devenind o reprezentare universală a „celuilalt”, ușor de identificat în chiar dicotomia inițială care plasează într-o parte pe europeni sau pe „occidentali” și în cealaltă pe „orientali”, pe ceilalți, adică restul de patru cincimi din mapamond. Această împărțire inițială, justificată atâta vreme cât lumea cunoscută antichității se mărginea la Europa, bazinul mediteraneeen și țările de pe celălalt mal, s-a păstrat și ca obiect de cunoaștere, de „studiu” zice Said, și ca poziție de forță presupusă de condiția de privitor și investigator a occidentalului (francez și englez în speță, adică reprezentanții principalelor națiuni coloniale), creator și zelator al unui domeniu, orientalismul, orientat univoc: el consideră Orientul ca un domeniu de investigat și îl ia în posesie prin cercetările sale dirijate de interes, creând o disciplină absurdă, orientalismul, al cărei obiect mai mult sau mai puțin direct recunoscut este tocmai subordonarea acestei lumi, în timp ce nici „orientalii”, nici occidentalii înșiși nu concep, necum nu schițează un spațiu corelativ de cercetare dedicat occidentalisticii.

Subordonarea de care vorbesc aici cu un termen poate prea explicit se realizează prin căi și procedee foarte diverse, în mare măsură inconștient pentru agenții respectivi, adesea oameni de știință bucuroși să poată urmări himera propriilor obsesii: un alfabet uitat, o specie necunoscută, o literatură îngropată în nisip. Cunoașterea este însă un factor de putere, consideră Said pe urmele lui Foucault, și oamenii de stat occidentali nu erau tot atât de inocenți în construcțiile lor intelectuale cât erau și savanții care cutreierau țările Levantului. O spune un exponent autorizat al categoriei, lordul Balfour, pe care îl

citează Said: „Ne aflăm în Egipt nu doar de dragul egiptenilor, deși ne aflăm acolo de dragul lor; suntem acolo și de dragul Europei în general”.

Dar cartea lui Said nu e importantă pentru că pune aceste frustrări și această dorință de reabilitare în termeni sistematici, ci pentru că obiectivează, reifică și pune în evidență – în legătură probabil cu cea mai nimerită temă care s-ar putea găsi – faptul că aceste poziții, politice în ultimă instanță, sunt rezultat al unor abstracțiuni, al unor imagini schematice și generalizatoare create și vehiculate în spațiul intelectual: Orientul însuși este un concept care nu are, practic, echivalent în realitate: „Orientul reprezintă o idee care are o istorie și o tradiție a gândirii, a imaginarului și a vocabularului”, sau mai pe scurt, cu o expresie pregnantă dar care a stârnit multe reproșuri, Orientul este o invenție a Occidentului. Sigur că distincțiile lui Said operează discriminator și că generalizările sale sunt sprijinite pe poziția cu totul deosebită a Orientului apropiat în cunoașterea „occidentalilor” (Orientul face parte din însăși ideea de Europa, după altă observație a lui Said), de excluderea Orientului îndepărtat, a altor experiențe decât cele anglo-franceze etc, dar această răsturnare a punctelor de vedere este cea fertilă și cea care duce la adoptarea schemei sau a tipului de demers care devine cu ușurință un model și pentru cercetarea altor spații geografice investite cu valențe specifice culturale (Balcanii etc).

Se pot desigur discuta polemic, cum sau și discutat, toate sau aproape toate operațiunile de selecție și interpretare pe baza cărora Said ajunge la generalizările sale și mai ales aceste generalizări care nu sunt cu nimic mai justificate decât cele ale „orientaliștilor” incriminați în atâtea rânduri pentru europocentrismul lor agresiv, pentru tendința permanentă de dominare a obiectului cercetării, pentru falsitatea lor în ultimă instanță („orientaliștii nu sunt nici interesați, nici capabili să discute despre indivizi; în schimb predomină entități artificiale...”, p. 165; „a căuta în orientalism un sentiment viu al realității umane sau chiar sociale a orientalului... înseamnă a căuta în zadar”, p.187 etc); dar acceptând că aceste judecăți sunt adevărate doar în parte, în mare parte probabil, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva aceasta este o servitute istorică a umanității ca gen și dacă alte culturi sunt, pe o scară istorică echivalentă, mai pregătite ca occidentalii să facă față contactului cu „celălalt” altfel decât prin a-l raporta la propriile valori

și cunoștințe și a-l încadra într-o structură de „putere” care tinde în chip mai mult sau mai puțin natural să-l subordoneze. Și atunci, până la discriminarea pozitivă pe care a inventat-o nu prea demult abia epoca noastră, în virtutea căreia un musulman poate face prozelitism la Paris, dar nu un creștin la Kabul, ne putem întoarce spre scrierile autorilor din Levant care călătoresc în Occident, cum este luminatul imam egiptean Rifaat at-Tahtawi la începutul sec al XIX-lea, care găsește militarilor francezi un temperament comparabil cu al arabilor pentru că „elogiază amorul în poeziile războinice” sau că gazetarii, poeții și oratori politici pe care i-a văzut la Paris sunt comparabili cu arabii prin devalorizarea relativă suportată de poeți în favoarea oratorilor. Și așa mai departe, ajungând până chiar la Said, care emite în trecere, într-un interviu de acum câțiva ani, o judecată pe care fără îndoială n-ar fi acceptat-o de la un orientalist: „Impresia mea este că, în lumea arabă, noi copiem direct. Cineva citește o carte de Foucault sau Gramsci și apoi decide să fie discipolul unuia sau altuia. Nu există efortul de a transforma aceste idei în ceva pertinent pentru lumea arabă...” (în *Le Monde Arabe et la Recherche Scientifique*, 4, 1994, p. 15).

Sigur că mare parte, probabil o imensă parte din observațiile lui Said privind felul în care europenii s-au apropiat de Orient sunt justificate, că superstițiile, adversitățile, neînțelegerea, adesea reaua intenție stau la originea multor reprezentări distorsionate ale unei realități care a fost, multe secole, citită prin lentile false, într-un cod care nu-i era propriu, și că observațiile de detaliu, chiar juste și pline de simpatie uneori, sunt adesea structurate într-un ansamblu incorect, depreciativ și arogant. Putea fi însă altfel? Putea Dante vedea pe profetul islamului altfel decât ca un seminator di scandalo e di scisma într-o vreme când singurele surse de informare asupra celeilalte religii erau doar lucrările de polemică religioasă, și contactele între reprezentanții diferitelor credințe aveau loc pe câmpul de bătaie mai curând decât în jurul unei mese? Dar mai demn de remarcat în acest caz ar fi nu postura în care Dante îl schițează pe Muhammad, conform cu stereotipele epocii, ci faptul că unii „orientaliști” au găsit și au încercat să demonstreze un model arab în opera lui Dante, una din cele mai reprezentative ale europenității renaștentiste, că schema călătoriei sale vine de la un model tradus la curtea unui rege spaniol iubitor de cultură orientală, Alfons al X-lea el Sabio. Detaliul nu este

însă luat în considerație.

Evident, nu poate fi aici vorba de a face reproșuri de amănunt unei cărți devenite demult celebră, ci de a arăta că importanța și noutatea ei nu trebuie căutate în sutele de fișe care vorbesc despre neînțelegerea Orientului de către Occident în toată istoria lor comună și mai ales în ultimele două veacuri, de frustrări, agresiuni și falsificări conștiente; cartea este realmente deschizătoare de drum în direcția cercetării unei realități antropologice complexe din perspectiva comparată a imaginilor impuse publicului prin intermediul unui grup de profesionali (cercetători, ziariști, scriitori, amatori de toate felurile), adică a unui text care intermediază o cunoaștere călăuzită de rațiuni obscure, oricum altele decât cele declarate inițial, fie din intenții agresive, fie din neputința unei analize obiective.

Heliade și personalitatea lui

Heliade Rădulescu, „a doua mare personalitate a literaturii române” după Cantemir, cum îl definește Călinescu, „scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viața și în artă”, autor școlar cu toate avantajele și dezavantajele care decurg din această situație, este un scriitor ale cărui înzestrări multiple sunt – și pe drept cuvânt – elogiate în parte fiecare, uitându-se de obicei tocmai ceea ce scapă privirilor specialistului, fatalmente limitate și chiar părtinitoare: adică întregul, sistemul, ceea ce dă coerență acestui mănunchi doar aparent discordant și eteroclit de începuturi, afirmări și speranțe nu totdeauna împlinite.

Căci Heliade nu este numai poetul Zburătorului și al vastului poem cosmologic Mihaida, al gramaticii din 1828 și al proclamației revoluționare de la 1848, creatorul și redactorul primului ziar românesc apărut pe pământul țării și primul președinte al instituției sub cupola căreia ne aflăm acum, ci și primul om de cultură, primul creator de artă și primul om politic român care își încadrează, sau încearcă să-și încadreze opera, ideile și activitatea într-un sistem coerent. Contează, cred, mult mai puțin faptul că sistemul lui nu e nici evident, nici bine pus la punct, că el derapează în anii senectuții și chiar ai decăderii în polemici brutale, nedrepte uneori, păguboase mai întotdeauna, că amplitudinea ideilor este sabotată uneori de meschinăria aplicării lor, că lărgimea viziunii și îndrăzneala-ei sunt uneori contracarate de naivitatea și de mecanica previzibilă a deducțiilor, meritele venind, în aceeași măsură cu defectele acestuia,

dintr-o apetență neînfrânată pentru esențe, pentru adevăr, din ambiția desenului, dintr-un cumul efervescent de înzestrări, din febrilitatea creației și, desigur, din lipsa măsurii și din caracterul nedesăvârșit al formației sale: ceea ce ar trebui să conteze în primul rând este forța cu care acest autodidact, care a trecut pe catedra profesorului direct de pe băncile școlii și care s-a format, intelectual și moral, numai în țară, prin lectură, studiu și meditație (căci – spre deosebire de colegii săi Poteca, Marcovici ș.a. – a ieșit din țară prima oară când avea 44 de ani), a simțit nevoia și a reușit să adune tot acest amalgam de idei, viziuni și creație în creuzetul unui sistem organic, crescut și perfecționat odată cu opera, cu viața și cu avatarurile lor, vărsat în mare parte în operele sale târzii, pe alocuri fragmentare, pe alocuri delirante, practic necunoscute, publicate după venirea din exil, după 1859 deci și uneori chiar postum: proiecte de organizare politică, culturală, economică, de rezolvare a problemelor sociale, încercări de filosofie a istoriei și în special a istoriei românești, scrieri ca Echilibrul între antiteze, Biblicele și Istoria critică universală, mai toate plecând de la noua sa traducere a Bibliei necanonice și afurisită de mitropolitul Șaguna, în care se vede însă influența teologiei simbolice care însuflețise căutările acelei generații de orientaliști și teologi de orientare socialist-creștină care pregătise în Franța revoluția de la 1848. Heliade însuși trimite în repetate rânduri la aceste opere în care își pune speranța ca să-l explice și să-l răscumpere în ochii posterității, vorbind de „tot ce am lucrat în timp de zece ani în exil: cu Biblia, cu Asociația agricolă și cu Biblicele” (în Echilibru, p.8).

Năzuința creatorului către sistem apare destul de timpuriu pe spații mai restrânse și ea n-a scăpat neobservată de istoricii literari, de Dimitrie Popovici de pildă, care arată că toate strădaniile cu caracter cultural ale tânărului traducător, editor și redactor tind către 1836 să se constituie în planul unei mari întreprinderi editoriale, cuprinzând crema literaturii, filosofiei și istoriei din toate timpurile într-un proiect al cărui rost era înainte de toate educativ, cum educativ și patriotic era motivată altă activitate sistematică a scriitorului, aceea în slujba teatrului: familiar al genului încă de pe băncile școlii de la sf. Sava, și încă mai dinainte, pentru că prima sa încercare literară din copilărie este o dramă, Heliade dedică teatrului un efort susținut și concertat, încă înainte de înființarea Societății filarmonice, cu teatrul său experimental și cu Gazeta Teatrului Național, pledoariile pentru

caracterul moral și educativ al reprezentațiilor împletindu-se cu îndemnul către o inspirație națională a operelor originale, pe care Kogălniceanu însuși, în mult mai cunoscutul său apel apărut zece ani mai târziu, în Introducția la Dacia literară, ar fi putut să pară că l-a copiat doar: „Istoria noastră – zicea Heliade în 1830 – este plină de întâmplări și de fapte mari și eroice și este un izvor de unde să se adape duhurile și cu tragedii originale...”

N-a scăpat neobservată nici pasiunea poetului pentru istorie, întâi predilecția sa pentru figura emblematică a prințului unității naționale, a lui Mihai Viteazul, diferitele încercări de pătrundere a simbolului său istoric fiind treptat îndreptate spre marea epopee deja menționată, nici ea încheiată, cum nici proiectul bibliotecii universale și cum niciun alt mare proiect al poetului n-a fost încheiat. Dar istoria rămâne pentru Heliade cheia înțelesului tuturor marilor probleme ale lumii, rezervorul tuturor răspunsurilor pe care le caută și înainte de orice, cum am zice astăzi, temeiul identității proprii, studiul ei fiind inerent existenței naționale și individuale, pe care le luminează și le structurează.

Dacă patriotismul este un sentiment de natura celui filial, care presupune înainte de orice devotament, „și un adevărat patriot este dator a-și ama și respecta patria și însuși cu defectele ei”, cum zice undeva Heliade (Vot universal... Echilibru, p.223), „patria însă este un obiect moral și cu patrie înțelegem instituțiunile țării, drepturile ei publice, datinile ei, religia ei, limba ei, bărbații ei eminenți și devotați, istoria ei...” Iubirea, adică patriotismul este izvorul preocupării lui Heliade pentru istorie și limbă, dar acest sentiment n-a dus la porniri partizane, căci adevărul a fost scopul cercetării sale de o viață: „Mi-au fost și îmi sunt scumpe și sacre ale patriei și de aceea am studiat fără ajutorul nimului limba ei, istoria ei, de aceea religia ei mi-a fost sacră și sfântă, de aceea instituțiunile ei au făcut deliciurile vieții mele. Eu nimic, cum am mai zis, n-am inventat, nimic n-am imitat de la străini, nicio inovație n-am voit să introduc; toate câte am spus le-am aflat pentru că au existat de sine. Meritul meu – de va fi un merit – este, iar cum am mai zis, că am deschis ochii, m-am uitat, am văzut...”

Cercetătorul istoriei n-a „inventat”, cum zice el, n-a spus decât ce a existat în el și ce i-au văzut ochii. Dar el nu folosește numai ochii capului, cu care vede „realitatea pipăită”, ci și ochii minții, capacitatea imaginativă a poetului (folosesc cuvântul în sensul lui original, de



„creator”) cu care el este capabil să umple și spațiile vide, pentru care lipsesc documentele. Forța viziunii sale, forța constructivă a unui vizionar, este suficientă pentru a continua sistemul dincolo de spațiul contingentului, al probelor, pe terenul visului, care nu este o întreprindere anarhică, un capriciu voluntar, ci o operațiune riguroasă care ascultă doar de alte legi: „De unde le știi acestea? ne va întreba cineva, pe ce documente istorice te întemeiezi? Ce autori contemporani ne aduci de mărturie?” imaginează Heliade obiecțiile posibile, cărora le răspunde, înlăturându-le cu superbia poetului: „Documente sunt de ajuns în istoria ecclesiei răsăritului, ce este identică cu istoria primilor creștini în parte, și a românilor din Dacia în genere; multe documente iar se află risipite în fragmente, și apoi intuiția, inducția, deducția, analogia, fiziologia individelor și a popoarelor, studiul epocilor și al doctrinelor și al credințelor din acele epoci ce au mișcat popolele, cunoștința legilor aglomerațiunii, sunt niște științe mai presus de documente și mărturii...” (subl. ns., p.211).

Peste toate aceste întreprinderi care deja ambiționează către un sistem al lor propriu, către o complexitate care vizează însăși structura domeniului, fie el poetic, fie el istoric sau politic, treptat și din arcanele unei vieți fulgerate de mari adversități, deci de mari suferințe, apare în filigranul întregii sale opere năzuința către un sistem sau o formă de ordonare filosofică capabilă să cuprindă toate domeniile călcate de pasul acestui neostenit fundator, poezie, istorie, filosofie până la politica imediată, la sistematica vieții și muncii productive a contemporanului său, pentru toate acestea soluția salvatoare și punctul central de convergență al ansamblului fiind revenirea la vechea și adevărata religie, creștină în speță, adică la tradiție, în care el vede materializarea ordinii și echilibrului universal, făcut nu din stagnare și egalitate care ucide, ci din tensiunea contrariilor, din „nunta” opozițiilor creatoare de sinteză, de un nou echilibru și deci de progres.

Acesta este sensul – poate metaforic, poate concret – al căutării istorice, al revenirii la izvoarele primordiale ale tradiției și ale societății, în care el se străduiește să vadă întâi liniile proprii de progres și de dezvoltare ale societății românești și apoi pe cele ale universului întreg. Fantastica teorie a mutării în Dacia, odată cu cohortele romane, a adevăratului creștinism care ar fi fost deturnat de la misiunea sa liberatoare și pacificatoare de despotismul papal, și a

adoptării de romanitatea străveche a Bibliei, respectiv a Pentateucului, drept carte de legi, cod care ar fi guvernat organizarea și viața socială a românilor în douăsprezece „republici” după modelul celor douăsprezece triburi ale lui Israel până la „descălecarea” lui Radu-Negru nu sunt doar o imagine poetică, ci și încercarea unui pedagog național de a propune poporului, după modelul altui mare poet vizionar, ca Victor Hugo, un model etic din care se deduce apoi un model epic: ideea micilor republici democratice, organizate ca niște „ecclesii”, ca niște adunări eparhiale adică, pentru că acesta e sensul cuvântului grecesc (după el, „ecclesia primitivă era școala și focarul progresului”. p.297), ideea inexistenței unei nobleți ereditare la noi, înlocuită cu o boierie care nu este un apanaj ereditar legat de o proprietate funciară, ca în Occident, ci o formă de recompensă și de încadrare a meritului personal (și această idee, teoretizată la 1859, e anunțată din 1836), completată cu ideea justei cumpene care trebuie păstrată între drept și datorie, și cu aceea, mereu repetată, a importanței covârșitoare pe care o are libertatea înaintea egalității, de unde se exaltă în Echilibru... meritele popoarelor germanice și protestante și ale țărilor întemeiate pe democrații competitive, ca Statele Unite și Elveția, toate acestea și încă altele sunt poate fructul unei gândiri excesiv metaforice și simpliste în spațiul politic concret care, să nu uităm, acum este cel al luptelor pentru Unire și de după aceea, dar este și fructul unei meditații coerente, unitare, asupra situației actuale a unei societăți care, după părerea poetului, trebuie să-și caute elementele salvatoare atât în propriul trecut, cât și în exemplul luminos al națiunilor pragmatice moderne. Principiul ordonator al acestei lumi în care încap și se împletesc toate energiile activității și gândirii umane este cel al tensiunilor ținute reciproc în cumpănă, al „echilibrului între antiteze”, fiecare pereche de contrarii având însă un membru pozitiv, dinamic, creator, și un altul static, pervers, inhibitor: unitatea și uniunea, forța și puterea, libertatea și egalitatea etc. Așa și oamenii, clasele, grupurile, au ipostaze pozitive și contrarii parazitare, negative (boierii și ciocoi, aristocrații și „evgheniștii”), după cum și principiile, ideile (libertatea și anarhia, libertatea tiparului și abuzul calomnios etc). Și evenimentele istorice au, în consecință, o față celestă, benefică, pozitivă, și alta telurică, distructivă, caricatură a celei dintâi: așa apar „doi 1821”, „doi 1848” etc. Pentru ca saltul spre sinteză să fie posibil și echilibrul să se poată

regăsi imediat, e necesar ca elementul pozitiv să fie cu un pas înainte: înaintea forței, care înseamnă tensiune anarhică, voință distructivă, trebuie să precumpănească puterea, principiul calm al latenței care devine acțiune doar în necesitate publică, etc. Tot lanțul de convulsii ale istoriei și devenirea umanității (căci Heliade crede într-un progres al istoriei din cauze materiale și cumulative: „popularizându-se știința, matorindu-se popoli” zice el) tinde către găsirea acestui echilibru „între spirit și materie, și prin urmare între libertate și fatalitate, între putere și forță”. Cu cât un stat e mai avansat pe scara civilizației, „cu atâta vedem că se împuțina forța și se mărește puterea... în America, unde în arbure nou s-au altoit liberalismul englez, libertatea este elementul de viață fără de care n-ar putea trăi oamenii și guvernul, fiind potent, n-are necesitate de forță. În America și Elveția, guvernul are puterea adevărului, iar nu forța hidrei cu mii de capete, adică a minciunei. Guvernele caută a convinge, iar nu a învinge”.

Desigur, nu de adevărul sau fantezia unor asemenea generalizări poate fi vorba aici, ci de faptul că gândirea categorială a lui Heliade, încercarea de sistematizare a unor mari domenii ale experienței umane este semnificativă și emblematică pentru un moment în care societatea românească își căuta ea însăși o așezare și un sistem. Opera și căutarea lui Heliade nu sunt deci, cum se spune îndeobște, un model, decât în sensul să trasează un desen mai clar și mai coerent al tendințelor unei societăți în plină ebuliție; ea este mai degrabă o imagine sintetică a acestor căutări, a procesului de întemeiere a gândirii noastre moderne, așa cum și epoca este una a întemeierii statului și a sistemului nostru politic modern: în acest sens, toate actele invocate de Heliade în scrierile lui amintite, toate deducțiile lui, așa-zis „logice” și „sistematice”, care ni se par adesea aberante, trebuie mai degrabă considerate acte rituale de întemeiere, revendicare și asumare a unei origini spirituale și nu acțiunea efectivă de descoperire a unei origini directe și a unor relații factuale. Tot sistemul istoriei naționale, de la Traian, prin legendarul Radu Negru până astăzi, și mai dinainte, de la triburile din Israel care ne-au oferit un model de organizare și de democrație legiferată în Biblie, nu este decât temeiul exemplar pe care poetul și gânditorul politic, precum Saint-Simon și Proudhon, vrea să ridice o nouă societate, mai legitimă din punct de vedere istoric și mai echitabilă din punct de vedere etic, deci mai productivă, mai eficientă din punct de vedere material.

Ponderea uriașă pe care o joacă în acest proces, didactic în fond, exemplul istoriei și ideea de legitimitate ” este caracteristică primei jumătăți a secolului XIX-lea, dominat de istorie în toată evoluția Europei; toate marile evenimente ale epocii, începând cu Revoluția Franceză și terminând poate cu cea de la 1848, și-au căutat asemenea exemple, justificări și soluții în recursul la istorie, toți teoreticienii lor și toți liderii lor, deoparte și de alta, au plecat de aici și aici s-au reîntors, și scena culturală și politică românească nu diferă nicidecum: din pragul noului veac, când Budai Deleanu vorbește primul de marile figuri ale istoriei românești – Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul – care sunt comparabile cu cele ale antichității, numai că n-au beneficiat de existența unui bard ca Homer sau Virgil, toate figurile publice și toată literatura vremii au repetat apelul la istorie: Bibescu adoptând costumul lui Mihai Viteazul și făcând o închinăciune patetică la mormântul acestuia, la mănăstirea Dealului, cu totul în spiritul poeziei lui Alexandrescu (care și pomenește gestul) sau a lui Cârlova, discursul profesorului Brezoianu în care îl compară pe Bibescu cu Radu Negru „întemeietorul” statului românesc, Kogălniceanu, care-și începe și el istoria țării cu descălecarea lui Radu Negru, revoluționarii care au ars public arhondologia și Regulamentul organic într-un gest simbolic și așa mai departe. Heliade și opera lui nu sunt decât vârful cel mai înalt și mai caracteristic pe care epoca îl produce.

N. Filimon și viziunea dramatică a lumii

S-a discutat destul de mult, în legătură cu scriitorii interbelici mai ales, despre influența – bună sau rea – pe care a avut-o publicistica lor asupra literaturii pe care au scris-o; problema se pune însă și pentru scriitorii din secolul al XIX-lea, de pildă pentru Nicolae Filimon, cronicar muzical înainte de a deveni autorul primului roman românesc modern, deși critica nu s-a întrebat niciodată care e legătura dintre cele două domenii.

Când avea deja treizeci și opt de ani, în decembrie 1857, Nicolae Filimon debutează cu articolul Paralelism între fosta direcțiune și cele de astăzi, apărut în primul număr al ziarului Naționalul al tânărului om politic V. Boierescu. Acestui debut îi urmează o publicistică destul de asiduă a fostului flautist în orchestra teatrului muzical, în paralel cu ocupațiunile sale de arhivist la Comisia documentală și apoi la Arhivele Statului: aproape o sută de articole și cronici muzicale, cinci nuvele, trei basme și un roman binecunoscut tuturor astăzi, adică doar vreo

opt ani de carieră literară care îl propulsează totuși în rândul clasicilor, în această operă, cronicile muzical-dramatice n-au trezit interesul criticii.

Cine caută articolele sale din primul an în chiar paginile ziarului unde ele au apărut nu poate să nu observe mai întâi poziția proeminentă în care îl plasează această colaborare încă de la debut. Ziarul în care debutează Filimon nu este unul oarecare, ci unul dintre cele mai cunoscute și mai influente ale momentului; el avea vreo nouă sute de abonamente plătite (un număr remarcabil în epocă, depășit doar de cel al abonamentelor la *Românul*), iar redactorul său. Vasile Boierescu, om politic de mare viitor, viitor ministru al justiției, este cel care va propune într-un discurs istoric în Adunarea Electivă, la 24 ianuarie 1859, alegerea lui Cuza în calitate de domnitor și în Țara Românească, după ce fusese ales în Moldova. Ziarul său avea încă de la apariție un program politic precis, anunțat într-un editorial apărut în primul număr, iar paginile sale erau scrise de aceiași redactori, legați de altfel printr-un angajament scris.

În acest context, alegerea lui Filimon în calitate de colaborator și debutul său nu pot fi rezultatul unei improvizații, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de o colaborare sporadică: el continuă mai multe luni să publice aici în ritmul unui redactor cu vechi state de serviciu, adică un articol la fiecare două numere (chiar ceva mai des la început), fiind până spre mijlocul primului an de apariție singurul colaborator permanent al rubricilor culturale, cu cronici muzicale, articole de informație despre marii compozitori, de prezentare a istoriei muzicii, o traducere (din scriitorul satiric austriac M. Saphir), însemnări de călătorie ș.a. În afara textelor sale mai apar acum sporadice informații cu caracter cultural (sosirea în țară a profesorului italian Marc Antonio Canini, a unui profesor de la Colegiul din Smirna, despre Școala de medicină și chirurgie din București etc.) și, foarte rar în primul an de apariție, alte texte cu caracter oarecum literar: o poezie a lui D. Bolintineanu dintr-un volum aflat sub tipar (în nr. 6: Domnul Tighinei), două poezii ale unui necunoscut G. Băileanu (în nr. 17 și 31), o traducere din Cicero semnată V.B. Probabil a lui Boierescu, în nr. 21 și 22) și alte câteva de același fel. Primul text literar original care apare aici este nuvela *Amazoanele române* a lui Pantazi Ghica, în nr. 47 din 22 mai 1858. Intrarea lui Filimon în publicistică pare astfel rezultatul unei acțiuni de captare din partea redacției, a lui Boierescu în primul

rând, întrucât prea puțin tânărul debutant avea deja o notorietate în domeniul său de activitate, pe care ziarul și grupul din jurul său conta, și nu invers; acest lucru trebuia să-i dea autorului o idee destul de înaltă despre cronicile sale.

Toată opera literară a lui Filimon va resimți influența activității de cronicar teatral și muzical: toată opera lui, inclusiv romanul, are un caracter expozitiv și teatral, începând cu episoadele paralele și opozițiile dramatice, de un efect prea apăsător în proză (comparațiile dintre oamenii de caracter: grămăticul Gheorghe, Banul C. și ceilalți, și Păturică, Andronache Tuzluc, Chera Duduca, începutul și sfârșitul romanului, puse într-un contrast care pare simplist) iar narațiunea este întreruptă din loc în loc de adevărate recitative, de monologuri dramatice care explică anumite acțiuni sau definesc personajul: visul premonitor al lui Păturică, blestemul bătrânului său tată alungat de la ospăț într-o scenă foarte teatrală, intervențiile simetrice ale unor bufoni triști precum Zlatonitul (la petrecerea boierilor) și Boroboacă (la aceea a ciocoilor): în general este vorba de „melodramatismul” scenelor de confruntare, de conflict, care sunt centrul unei reprezentații teatrale sau de operă. Fondul comun al cronicilor și al textelor literare apare la cea mai superficială răsfoire a lor: mediul social este pigmentat cu referiri muzicale și teatrale (în călătoria pe vapor, o familie leit ca a Chiriței îi evocă celebra comedie a lui Alecsandri, la München asistă la o reprezentație și vorbește despre calitatea actorilor, pe care îi apreciază ca în cronici, „după gesticularea lor plină de naturii”, slujnicarul Râmătorian trăiește în lux de parcă ar fi „moștenitor al vreunui unchi din repertoriul teatrului comic francez” și el pretinde că ar fi amantul unei cântărețe de la opera italiană din București, Rachele Gianfredi ș.a.), lumea teatrului îi oferă un cadru potrivit pentru caracterizarea moravurilor și a tipurilor umane, și autorul își utilizează cunoștințele pentru a diversifica descrierea unei lumi dispărute pe atunci (cele două capitole din roman care prezintă spectacole din vremea lui Caragea, cu inevitabilele comentarii ale muzicologului, informațiile despre Teatrul în Țara Românească). Până la urmă, autorul însuși își caracterizează unele episoade drept „scene comico-dramatice” (Slujnicarii, cap. V).

Mai important este că viziunea lumii în literatura sa se bazează pe același set de cunoștințe și valori; în cronicile sale, Filimon vorbește de importanța respectării culorii locale și a adevărului istoric, „dacă

punerea în scenă se face esact, dacă scenariul și costumele sunt conforme cu epoca...", așa cum va face în roman; cere respectarea logicii și a caracterului unui personaj („d-na Alfieri n-a intrat deloc în caracterul rolului, și în loc să ne reprezinte pe adevărata jună lombardă atât de castă, atât de naivă și sentimentală... ne-a făcut să vedem cu totul alta"), așa cum își va construi personajele sale, după o rigidă geometrie a tipurilor; el vorbește în articole – potrivit principiilor fiziologice, la modă cu o generație înainte – de trăsături caracteristice unor popoare care ar fi determinate de condițiile geografice și istorice, la spanioli de pildă, unde „sângele iberic primitiv amestecat cu cel roman și gotic formă din acest popor un buchet de tot ce este mai poetic și mai încântător", principii care se vor regăsi și în proza sa, fie în călătorii, unde atribuie unor tipuri naționale astfel de trăsături: rușii sunt „foarte amabili" dar „mâncăcioși" și prea puțin războinici, întrucât „locuitorii climelor reci, atât din influența climei, cât și din mâncarea cea multă, pierd mult din forța morală și fizică", germanii – asupra căroră scrie o pagină întreagă – îi prilejuiesc repetarea teoriei că „toate calitățile și defectele morale își au sorgintea lor din calitățile și defectele fizice", iar românii, „popol dulce și impresionabil", sunt „copilul dracului", ei ghicesc imediat ce e în sufletul celuilalt și-l caracterizează cu o vorbă potrivită; și lista poate continua.

Citită în perspectiva publicisticii sale de început, literatura lui Filimon își trădează imediat caracterul dramatic, structura teatrală, nu numai liniile directe ale culturii sale, care este și ea melodramatică, adică teatrală și muzicală.

### Scrisori

Corespondența e un gen care moare. Nimeni nu mai scrie scrisori decât de afaceri, și acelea pe internet; altfel, dă o telegramă, un SMS sau trimite, eventual, un e-mail care se șterge peste câteva zile din memoria ambelor ordinatoare: și cel care l-a trimis, și cel care l-a primit. Va fi greu, de aceea, pentru cei care intră azi la grădiniță să înțeleagă ce a însemnat scrisoarea în civilizația noastră de hârtie și ce rol important a avut ea într-o epocă în care se substituia și ziarului, și mijloacelor audio-video, ca purtătoare de informații, ca vehicul de cultură și chiar ca expresie a unei anumite solidarități umane: aceea a civilizației și intelectului. Altă dată, în secolul XVIII-lea mai ales, scrisoarea era principala materie a unui schimb care acoperea mai

toată sfera activității intelectuale private, oameni de toate felurile implicați în cele mai diverse meserii scriau și citeau scrisori ca să se informeze, ca să comunice idei și sentimente, fie intime, fie de interes foarte larg. Goethe nota într-o carte de maturitate: „E neînchipuit cât de mult scriu oamenii. Nu vreau să vorbesc despre ceea ce e tipărit, cu toate că și asta e destul de mult. Dar ceea ce circulă neștiut, sub formă de scrisori, știri, informații și istorii, anecdote și descrieri cu privire la situația prezentă a unor oameni, despre aceasta nu-ți poți face o idee decât dacă trăiești o bucată de vreme într-o familie cultivată, așa cum se întâmplă acum cu mine. În sfera în care mă găsesc acum, cheltuiești aproape tot atâta timp pentru a comunica rudelor și prietenilor care îți sunt ocupațiile, cât timp cheltuiești pentru a îndeplini acele ocupații” (Anii de drumetrie, tr. Valeria Sadoveanu, 1972, p.66 – 67).

Scrisori se scriau și la noi: secolul al XIX-lea, în special, produce o cantitate de scrisori incredibilă dacă ne gândim că sunt scrise cu pana sau cu tocul muiat în cerneală, la lumina lumânării sau a lămpii cu gaz, trimise cu câte un curier sau, abia din 1828, cu poșta: de la Alecsandri au rămas vreo mie de scrisori, numai în parte publicate de Marta Anineanu în ultimele volume ale seriei de opere (ultimul n-a apărut nici până azi), de la Mihail Kogălniceanu, care a fost și un activ om politic, peste două mii, iar de la Alexandru Odobescu au rămas mai bine de trei mii, dintre care doar două mii și aproape șapte sute sunt tipărite în cele cinci impozante volume de corespondență din seria de opere de la editura Academiei, cea mai importantă corespondență literară care s-a publicat până astăzi în cultura română.

Marele interes al acestor scrisori, mai ales pentru cititorul curios de astăzi, este de căutat tocmai în caracterul lor particular, în absența constrângerii – devenită o a doua natură pentru omul contemporan – impuse de privirea, sau de amenințarea privirii publice în cele mai delicate și jenante chestiuni ale vieții individului. Noi știm astăzi că nimic nu mai poate fi protejat de curiozitatea contemporanilor sau a posterității, că fotografi, ziariști, biografi, cercetători, sociologi, analiști, ca să nu mai vorbesc de oameni așezați dincolo de limita legii, au toate mijloacele să scotocească în cele mai îndepărtate sau mai intime cute ale vieții cuiva, dacă acestora li se pare că merită efortul; pe vremea lui Alecsandri și a lui Odobescu nu era încă așa și Alecsandri – solarul Alecsandri care părea să nu aibă nimic de ascuns dintr-o viață pusă toată în doine și mărgăritarele – își



manifestă târziu, într-un text din 1889 adresat lui Papadopol-Calimah, teama că vreuna din scrisorile sale ar putea fi publicată fără să o fi revăzut și încuviințat înainte, iar Odobescu și-a putut construi o imagine publică de tip maiorescian, de un olimpianism și aparență aulică pe care viața sa, chiar și numai cât este-ea expusă în scrisori, le dezmințe fără ezitare: bolnav și neurastenic, gurmand și iubitor de frumos, chiar dincolo de ceea ce conveniențele ar fi impus, suferind de podagră și mortinoman, filolog cu o serioasă formație clasică și în același timp artist cu o înțelegere a picturii mult peste limitele vremii, scriitor chinuit de himera unei perfecțiuni imposibil de atins și totodată campion al unei libertăți fără precedent, el ne lasă în fața acestei contradicții pe care critica nu ostenește să o revele și să o discute de câteva zeci de ani fără să o poată lămurii.

Uneori, calitatea și chiar structura literară a scrisorii particulare o confirmă pe aceea a prozei practicate la lumina zilei, uneori chiar sub numele convențional de „scrisori”, cum sunt savuroasele texte memorialistice scrise de Ion Ghica spre sfârșitul vieții: cititorul are prilejul nu doar o dată să pună în paralelă textul scrisorii și cel al bucății memorialistice și să constate marea lor înrudire, inclusiv comunitatea substanței epice (scrisoarea către Ion Bianu din oct. 1885 și textul intitulat Dascăli greci și dascăli români); alteori, în cazul lui Kogălniceanu de pildă, scrisorile de tinerețe arată un spirit viu, deschis noutății, aproape rebel, sensibil la frumusețe și de o naivitate care va dispărea apoi, și în scrierile sale politice, și în cele literare. Alteori, în fine, corespondența dezvoltă și precizează trăsături cunoscute din textele publice, la Odobescu să zicem (capacitatea de entuziasm și disponibilitatea pentru descrierea amănunțită a obiectelor de artă, interesul și competența în materie de modă, de gastronomie etc), dar și aspecte ignorate de public: mizantropia, teama de singurătate, obsesia bolii, toate rotunjind imaginea unui om complicat și chinuit, care va sfârși prin a se sinucide.

Dar interesul acut al corespondenței pentru spiritul modern nu vine din aceste revelații, cu care scotocitorii bibliotecilor s-au obișnuit de mult: dintr-un auxiliar arhivistic al istoriei, inclusiv al istoriei literare, dintr-o sursă de informații pentru biografia și cel mult pentru ideile generale ale unei personalități publice, fie ea om politic sau scriitor, corespondența ajunge treptat să constituie ea însăși un gen literar. Nu e vorba aici, desigur, de genul epic în versuri pe care

antichitatea îl pune la îndemâna poezilor moraliști, nici de eseul pe care secolul al XVIII-lea îl cultivă sub numele și forma unor scrisori savante adresate unui auditoriu pregătit, genuri în care spontaneitatea nu este mai prezentă decât în acela al tragediei clasice sau al madrigalului; secolul al XIX-lea este cel care observă că scrisorile particulare cele mai lipsite de intenția publicității, de constrângerile vreunui gen sau de limitele vreunei convenții, au nu numai meritul de a arăta pe autorul lor într-o lumină mai interesantă și mai atrăgătoare, dar și că ele – dincolo de orice determinări biografice – pot să ofere oricărui laic o lectură pasionantă și nu fără câștiguri morale; ca un jurnal intim sau ca o schiță de caracter, dar cu mai multă spontaneitate și vioiciune, scrisoarea poate surprinde aspecte umane inaccesibile altor genuri.

Lăsând la o parte interesul documentar, nici el de lepădat, cred că lectura volumelor de corespondență, fie ale unor scriitori, fie ale unor altfel de oameni care scriu (ingineri, oameni politici, oameni de știință, aventurieri) nu este apanajul șoarecilor de bibliotecă; cele mai diverse categorii de curioși pot găsi aici satisfacții nebănuite.

Un prozator al aventurii într-o istorie a călătoriilor români din secai XIX-lea, care va trebui scrisă odată și care se anunță cât se poate de interesantă, cred că figura lui Iuliu Popper va ocupa unul din locurile de frunte. Deși el nu e un necunoscut, deși a făcut obiectul mai multor articole și semnalări în țară, al unui roman scris de un nepot de frate și chiar al unor cărți apărute în străinătate care bineînțeles nu se află în bibliotecile noastre (Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper de Boleslao Lewin, Chroniques anstrales de Armando Braun Menendez ș.a.), rămân încă lucruri de spus despre acest căutător impenitent al aventurii și mai ales rămâne să i se recunoască un rol în trezirea interesului public, la sfârșitul secolului respectiv, pentru călătorii îndepărtate și pentru literatura care le prezintă, interes mult mai mare decât se știe în general.

Născut la București în 1857, fiu al unui librar, anticar și profesor pe nume Naftali Popper, Iuliu Popper absolvă în 1879 Politehnica din Paris și se angajează la Compania Canalului de Suez; mânat de un neastâmpăr care-i este caracteristic, face curând o călătorie în Orient, apoi altele în Statele Unite, în Cuba, în Mexic și, în fine, în Argentina, unde începe în 1886 explorarea părții celei mai sudice a țării și a continentului american, reputată pentru clima sa aspră, accesul dificil

și populația neprietenoasă: Țara de Foc.

Nu numai curiozitatea și dorința de aventură îl îndeamnă la călătorii atât de neobișnuite și de periculoase, ci și interesul științific, căci el își valorifică descoperirile printr-o comunicare în fața Societății Geografice Argentinienne, la 5 martie 1887, publicată și în spaniolă, și în franceză; broșura consemnează și succesul conferinței, întovărășite de prezentarea de hărți și de fotografii, și totodată indică originea anecdotică a interesului exploratorului pentru această regiune neexplorată încă: o hartă văzută la Biblioteca Națională de la Paris, desenată în sec. al XVII-lea de călugării iezuiți ajunși pe acele meleaguri și pe care găsește indicația latinească: *caudate homines hic* (aici se găsesc oameni cu coadă). Puținele elemente cunoscute despre aceste locuri și aura de mister care le înconjură îl atrag ca un magnet pe tânărul obișnuit deja cu călătoriile: „Date atât de vagi și de nesigure trebuiau firește să sporească în mine dorința, deja vie, de a cunoaște și studia acest pământ misterios care formează marginea de sud a continentului nostru”.

În același an, comunicarea sa va fi tradusă în românește și tipărită și la București, în editura Librăriei Popper (desigur, aceea a tatălui său), introducând la noi nu numai informații directe despre locurile respective, locuitorii, fauna și flora caracteristice, dar și un stil viu, cu totul diferit de alte descrieri ale călătorilor vremii; ele reflectă interesul epic al acestor explorări și-l detaliază într-un veritabil roman al descoperirilor geografice în care Popper se profilează ca un fel de erou al lui Jules Verne, între Păgânel și Cyrus Smith, gândind practic la viitorul acestei țări: exploatarea zăcămintelor aurifere și creșterea vitelor. Ca o dovadă a interesului foarte larg pentru acest tip de călătorii, vicepreședintele Societății Geografice Române, cunoscutul V. Alexandrescu Urechea, la una din ședințele savantului așezământ „cere cuvântul spre a da oarecare amănunte asupra exploratorului Julius Popper și a ultimei sale expedițiuni în Tierra del Fuego” (Buletinul Societății, VIII, 1887, p.161).

Ca urmare a descoperirilor sale și a popularității câștigate, I. Popper este ales membru corespondent al Societății Române de Geografie; el mulțumește onorabilei instituții printr-o scrisoare din 10 martie 1889, trimisă din El Paramo, capitala acestui ținut și locul unde își stabilise sediul societății înființate pentru exploatarea bogățiilor regiunii. Scrisoarea este și ea citită în ședința Societății Geografice și

publicată în Buletin (vol. X, 1889, p.99), iar la 20 iulie 1891 Popper scrie din nou secretarului general G.I. Lahovari; el îi anunța că va ține o nouă conferință la Societatea Geografică Argentiniană și se angajează să o trimită apoi și Societății „dragii mele patrii pe care am regretul de a nu o fi văzut de atâta timp” (Buletin, XIII, 1892, p.31). Situația era încordată și nesigură în Țara de Foc unde se ciocnesc nu numai interesele politicianilor argentinieni, ci și cele ale țărilor vecine tocmai ca urmare a descoperirii aurului în acest nou Eldorado, dar Popper nu uită că este român: „Mari dificultăți produse în Țara de Foc, al cărei interior am fost primul să-l traversez, și care s-au repercutat alarmant în capitalele din Chili și din Argentina, m-au împiedicat să plec din acest teritoriu pe care mi-am propus să-l fac să progreseze și să-l populez... Adesea fără sprijinul autorităților care se schimbă aici cu o repeziciune surprinzătoare, n-am vrut să urmez exemplul atâtor altora și să mă naturalizez în această țară sau să recunosc protecția vreunei puteri străine, pentru că am orgoliul să zic: M-am născut român, sunt român și voi muri român deși mă găsesc în marile antarctice” (cuvintele subliniate sunt scrise în românește în textul francez, pe care și-l explică puțin mai departe pentru că „n-am avut ocazia de mai mult de zece ani de a vorbi frumoasa noastră limbă”, idem, p.34).

Conferința anunțată prin această scrisoare, care s-a ținut la 27 iulie 1891, și s-a publicat tot la Buenos Aires, n-a mai fost editată în broșură și în versiune românească; ea s-a tipărit totuși în foileton în vechiul și prestigiosul ziar Românul, care fusese înființat de C.A. Rosetti în chiar anul nașterii lui Popper, 1857. Cele cinci foiletoane, apărute aici între 22 și 26 noiembrie 1891, și pe care nu le-a cunoscut niciunul dintre comentatorii expedițiilor lui Popper, dau o imagine încă mai colorată și mai pregnantă a unei regiuni foarte puțin cunoscute, enigmatice și uneori terifiante: „Afară în depărtare, în mijlocul undulațiunilor agitate, se vede depărtat de coasta de care aparțin stânci singuratică, înalte sfărâmaturi de munți, de mult dispăruți, care stânci. asemenea unor brațe colosale, unor pumni și unor măciuci gigantice, par a amenința elementele dezlănțuite... Prin ro-cele și masele de munți despicați pătrund înăuntrul țarei canaluri sucite, care se întind multe posturi în depărtare. În mijlocul golfurilor și băilor, pe povârnișul dioritului graniții Cordilierilor, se văd enorme mase de gheață de milioane metri cubici cari descind treptat între păduri cu verdeață vecinică de frasini și de mirt, pe câtă vreme din

minarea apoi la poalele munților, rezultă din astfel de căscături niște boite colosale și suterane în cari-și exercită singuri domnia legiuni întregi, enorme, de pinguini, castori, delfini, foci și lei de mare” (în nr. din 22 nov.).

În special peisajele apocaliptice ale forțelor naturii care se înfruntă, zgomote și deplasări geologice de ghețuri, de stânci, de valuri uriașe sunt cele care trezesc vâna poetică a exploratorului și-i inspiră descrieri neobișnuit de dramatice și de luxuriante, deschizând un orizont tematic dar și stilistic nou în cumițea tradiție a descripțiilor de natură din literatura noastră. Cum va sugera mai târziu Panait Istrati, este în această direcție perspectiva unei înnoiri a prozei pe care nu un scriitor, ci un explorator o întrevade înaintea altora, cu atât mai mult cu cât el este adus firesc să lege această voluptate a privitorului cu interesul științific pentru formarea zăcămintelor geologice, a depunerilor de aur din această zonă de pildă: „Cine n-a avut încă ocaziunea vreodată să observe de pe coastele libere turbarea elementelor dezlănțuite cu greu va putea pricepe toată această măreție impunătoare și sublimul unui astfel de spectacol, spăimântătoarea, pocnitoarea vâjâire însoțită de mugetul surd, răsună puternic, umple văzduhul cu o vibrație adormitoare, care pare a fi nepătrunsă... Coasta tresaltă, mari bucăți de stâncă se desprind [la] multe sute de picioare înălțime și rupe cu sine sute de mii metri cubici de pământ în cea grozavă cădere. De pe țărmul deșert dispar toate aluviunile și mii de tone de stânci enorme, de gneis și granit, se ridică ca o minge de uriașele valuri... Masele de pietriș, de nisip și stânci, ridicate de valuri și aruncate până la cea mai înaltă linie a țărmului, sunt răpite din nou de curentul mării pe când particulele de metal, aur, platină, cad la pământ grație greutateilor specifice mai mari și pătrund în crăpături sau rămân pe pământul cel moale de humă al țărmului”. Popper este, evident, nu numai un explorator care-și merită celebritatea, ci și un pictor de peisaje și prozator care se ignoră.

Tudor Vianu, tânăr

Pentru generația care nu l-a cunoscut pe Tudor Vianu decât din cărți, ca și pentru noi, ultima generație care l-a mai avut profesor, la sfârșitul anilor cincizeci, când figura lui nobilă începuse să încremenească într-o poză ce părea o a detașării și nu era – mi se pare mie astăzi – decât o mască stoică, a amărăciunii, dominată și aceasta de o superioară înțelegere a vieții și de o nestinsă voință de creație care

l-a susținut în cele mai depresive momente, descoperirea unei dimensiuni juvenile în viața și activitatea sa, cu totul alta decât aceea, doctorală și impunătoare, transmisă prin opera sa de maturitate, are efectul unei adevărate surprize. Există, desigur, un nivel elementar al acestei descoperiri, nici el de disprețuit în conturarea unui profil uman și intelectual, cu revelațiile aduse mai ales în corespondența cu prietenii din tinerețe, Ion Barbu și Simon Bayer, în care Vianu apare ca un tânăr normal, capabil să guste bucuria unei escapade prin vechiul București, cu micile și caracteristicile lui cârciumioare, sau literatura încorporată și în aventurile, nu numai în epistolele goliarde ale matematicianului poet.

Există însă și un strat mai adânc și mai caracteristic al personalității sale de tinerețe, care nu poate fi circumscrisă doar prin asemenea mărunte dezvăluiri anecdotice, ci ni se înfățișează chiar prin martorul cel mai de preț al acestei epoci, adică în literatura lui și în experiențele lui literare, în oricare dintre cele trei ipostaze posibile ale lor: ca lectură, meditație sau scris. Toate acestea sunt dintr-o materie întrucâtva diferită de aceea a operei sale de mai târziu, pe care nu o contrazic, ci o îmbogățesc, punând-o într-o lumină mai puternică și într-o perspectivă mai nuanțată.

Faza de tinerețe a carierei literare a lui Tudor Vianu, fie că este vorba de scris, fie că e vorba de trăirile implicite scrisului, se desfășoară sub semnul unei anumite febrilități, vizibile poate și în poezia acestei vârste, bântuită de obsesia schimbării („Căci în a voastră fugă și-nnoire / O, norilor ne recunoaștem noi”), dar mai ales în poezia trăită care însoțește această poezie scrisă, consumată în atmosfera crepusculară dar efervescentă din punct de vedere intelectual, din cenaclul și din grupul macedonskian, unde tânărul Vianu pătrunde în ultima lui fază, din preajma izbucnirii primului război mondial („purtam lavalieră și ne petreceam nopțile absorbind șvarțuri și debitând teme obscure de estetică”); nu mai puțin atmosfera rarefiată din cercul Vieții noi, unde timidul Ovid Densușianu, transfigurat, patrona alte lungi discuții despre artă „până către primele ore ale dimineții, când geamurile restaurantului lui Mircea deveneau violete și bulevardul pustiu ne primea cu fragedele lui parfumuri răscolite”.

Dar febrilitatea este, desigur, în primul rând de natură intelectuală și o regăsim în proiectele acestei vârste, în ezitățile ei („am un fond intim, complex și capricios” scria unui prieten în 1918), în

mărturia lecturilor care îl zguduie uneori până la imposibilitatea de a le comenta, ca în cazul romanului Jean Cristophe al lui Romain Rolland („Sunt copleșit. Nu credeam ca fondul meu de mizerie, de nemulțumire, de obidă, să fie capabil de a trăi clipe de o asemenea expansiune, de o asemenea luminozitate, atât de fericite. Glasul mi se taie. Sunt copleșit...”), în iritarea produsă de imposibilitatea continuării lucrului său („Sunt într-o stare de spirit îngrozitoare, făcută numai din enervare, impaciență și neliniște intelectuală”, mărturisește el în noiembrie 1917), sau în nevoia de a reveni asupra textelor unor prieteni dragi – Al. Busuioceanu, Bazil Munteanu. Blaga etc. – pe care le analizează îndelung, prefigurând nu o dată comentarii critice încheiate și publicate ulterior. Este o stare de spirit agitată și totuși fecundă pe care, prevăzându-i deja încheierea, o și regretă: „De ce nu ne fixează viața în forma cea mai exuberantă? De ce trebuie să vie și îndoiala și critica?”

În perpetua „querelle des anciens et des modernes” pe care o consemnează istoria criticii de artă de pretutindeni, tânărul Vianu se sitează hotărât de partea modernilor, în primul rând pentru că arta înseamnă mereu altceva, e într-o continuă schimbare și nu poate fi surprinsă într-o singură formulă. Poezia lui Macedonski este prețuită și apărată, într-unul din primele sale articole critice, din 1916, tocmai pentru că poetul a pășit „în arena noastră literară în numele unei noi formule de artă”, iar această artă poartă semnul unei continue evoluții, al unor neconținute căutări: „Nu cred să existe multe personalități poetice care să fi evoluat atât de pronunțat ca dl. Macedonski”. Această „putere indefinită de înnoire” nu atinge, se înțelege, esența adevăratei personalități, care e neschimbătoare, ci „chipul de a exterioriza un fond intim permanent”; astfel, poetul i se înfățișează ca un „adevărat suflet modern” (Alexandru Macedonski ca poet). În al doilea rând, arta nu poate fi un simplu receptacul de senzații, ci este reacția organizată a personalității în fața lor: „Nu e suficient de a prinde ecoul senzației în organism; e necesar de a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuie să devină o ocaziune de credință, de idealism” scrie el într-un articol timpuriu despre expresionism; lipsindu-i această dimensiune, impresionismul niciodată „n-a putut depăși grațiosul”, neavând cum cuprinde și „sentimentul tragic, viața adâncă a personalității”. Nemulțumit cu simpla reacție la stimulii vieții, tânărul Vianu îi cere artei un răspuns coerent, vede în ea o structură care înglobează și

exprimă datele unei adevărate personalități modelatoare; stilul, citează el formularea lui Fr. Burger, este „expresiunea unui destin, un principiu ordonator”.

Văzând astfel în artă expresia unei personalități și a destinului său, nu e greu de explicat de ce Vianu a contestat imaginea unui Alecsandri, așa cum era el prezentat în manualele școlare, „amantul libertin și adeseori numai spectatorul superficial al naturii”, descoperind în el „savoarea vieții prinse la izvor”; în Ghioaga lui Briar de pildă, unde sunt și „versuri naive”, dar unde este vizibilă voința de înnoire: apar aici „gânduri noi, imagini și descrieri trupele abundă” și totul pare „simplu, primitiv, uman”, regăsim adică tocmai acea „observație incisivă, simțul sănătos al misterului, gustul primitivismului” care contribuie la desprinderea a ceea ce este „viața adâncă a personalității”, căutată și în literatură, precum în opera artiștilor expresioniști. De fapt, și noutatea permanentă a artei, și răspunsul care-l implică pe artist în toate manifestările lumii, potrivit structurii sale interioare și puternicei lui personalități, sunt componente ale unei viziuni istorice și implicit sociale ale artei; pentru Vianu, arta este o rezultată, un efect ordonator, concentrat și semnificativ, al vieții sociale, căci prin artă societatea „ia mai întâi cunoștință de sine, când totul o risipește aiurea; aci găsește concentrată esența ei stilistică”. Observând, în articolul Masca timpului din 1924, că literatura nu împlinește întotdeauna „tendința fundamentală” a societății întrucât scriitorii alcătuiesc, cel puțin în secolul al XIX-lea, un grup relativ izolat de realele ei probleme, Tudor Vianu este de părere că există în acest sens un progres: epoca modernă descurajând imitația, favorizează apropierea dintre aspirațiile societății și cele ale literaturii și astfel se deschide calea către asimilarea problemelor sociale, „sporește numărul temelor ei, lărgeste câmpul observației, adâncește conflictele”, adică înnoiește materialul de viață al literaturii, îl diversifică și-i oferă perspective mai adânci spre „viața adâncă a personalității” și deci spre sentimentul său „tragic”. Într-un articol anterior despre Vlahuță, el observase că „ideile alcătuiesc partea cea mai mobilă a ființei noastre; ideologia unei epoci este aproape o modă”. Schimbarea acestor idei stă atât în punctul de plecare al schimbărilor pe care le reflectă literatura, și nu „fondul nostru intim”, schimbăm deci felul nostru de a ne manifesta reacțiile, nu esența care le determină: apare „literatura problematică”, romanul



social, „tehnica scrisului s-a modificat și ea”, iar literatura paseistă va ceda pasul nu numai unui nou tip de literatură, deja vizibil în opera lui Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, ci și unei noi atitudini; „Ceea ce se poate întrezări de pe acum este o creștere a sufletului nostru în complexitate și îndrăzneală, în așa fel încât problemelor sociale nu le vor răspunde numai vocile muzicale ale resemnării, ci atitudinea omului căruia chiar în înfrângerile cele mai grele ale vieții îi rămâne destulă personalitate pentru a înțelege și a judeca realitatea”.

Însăși tradiția este o componentă a acestui tablou heraclitian al literaturii, în care elementul de legătură dintre generații este tocmai cel novator, mereu primenit, mereu supus examenului de spiritul creator, numit de Vianu „spiritul vioi”. Ideea schimbărilor succesive prin care supraviețuiește și se transmite arta nu se opune deci celei de tradiție, căci tradiția este și ea un element dinamic, „o liberă alegere printre lucrurile trecutului” și nicidecum „un act de supunere față de trecut, o amortire în respect și monotonie”; ca „un act permanent de revoltă și de independență”, ea „distinge printre manifestările trecutului toate valorile de îndrăzneală”, se constituie deci dintr-o succesiune de inițiative sau chiar de revolte, și nu de obediențe, așa cum este ea în general înțeleasă. Mai mult decât „o unitate de stil”, este vorba aici de o „varietate de manifestare” (Spiritul vioi, 1921).

Este evident că atât istorismul, cât și tentația sintetismului, pornirea irepresibilă „de a îmbrățișa ansambluri largi” care îi caracterizează tinerețea (după cum se analizează într-un text târziu, Idei trăite), sunt elemente ale unui idealism romantic, poate cea mai intimă trăsătură a personalității sale din această vârstă. Însuși imboldul intim din care s-a desprins gestul aparent inexplicabil și regretat de Lovinescu, acela al renunțării la cariera critică, este unul tipic romantic, dar nu prin donquijotismul său evident și asumat de autor, ci tocmai prin acest refuz de a se supune tiraniei fragmentarismului. de a jigni umanitatea și absolutul prin judecăți particulare având ca obiect „trista armată a nevoiașilor de ideal” căci. spune el în celebra scrisoare din 1919, „cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da? Și cine ar putea să-i certe pentru aceasta?” Aceste „disocieri”, aceste judecăți particulare, scrie Vianu, abat atenția de la esența actului critic, care nu e judecata, ci înțelegerea, îndreptându-se deci spre înțelegerea artei ca formă de expresie, de

manifestare „stilistică” a societății, Tudor Vianu pleacă în Germania să studieze estetica, cea mai generală disciplină având ca obiect artele, și alege un subiect care atinge estetica dintr-o perspectivă complexă: problema valorizării în opera lui Schiller. Ea era, cum observă chiar Vianu, „mărturia interesului pentru problemele de istorie literară, de estetică, de morfologia culturilor”. Ea privea mai ales o problemă de estetică, de morfologie, dintr-o perspectivă istorică foarte caracteristică întrucât pune în lumină istorismul distincției dintre poezia naivă și cea sentimentală la Schiller: „poezia antică exprima împăcarea naivă cu natura; poezia modernă exprima în ideile, în satirele, în elegiile sale, conflictul neliniștit al omului modern cu natura și societatea” (Idei trăite). Istorismul, viziunea nuanțat sociologică, ideologismul atitudinilor sale critice din tinerețe, care răsfrâng în bună măsură acea „febrilitate” generoasă a vârstei, cu entuziasmele și cu îndoielile ei, sunt nu numai cadrul, dar și condiția în care se maturizează ideea acestei teze, în general a unui studiu care să aibă substanță și care să-l reprezinte: „Trebuie odată să spunem ceva hotărât – îi scrie el prietenului Simon Bayer, la 21 octombrie 1922 – să dau un corp fantasmelor, să arunc la o parte îndoielile tinereții – ducă-se dracului!”

Vârsta, acumulările și întâlnirea cu modelul spre care converg treptat aspirațiile sale, fac din popasul german al pregătirii doctoratului și din lucrarea de doctorat în sine o placă turnantă a personalității și a operei lui Tudor Vianu. Trăind zi de zi „în fața omului înalt și roșcovan, cu stigmatele fiziei care îl rodea”, „un om febril care aspiră spre perfecția personalității libere de conflictele interioare”, ca și el, tânărul Vianu suportă o mutație pe care o pregătiseră, pe neștiute, atâtea imponderabile: prin Schiller și prin admirația acestuia pentru Goethe (un „homerid”), el ajunge la „idealul clasic” al omului. Ajuns pe culmea năzuințelor tinereții sale, el descoperă aici un alt model paideic și existențial, mai înalt dacă se poate: prin romanticii germani, sub zidurile medievale și melancolice ale Tübingenului, Vianu descoperă idealul grec în umbra căruia, în formele lui idilice sau în cele tragice, va rămâne pentru toată viața.

Noi și ungurii

Șaptesprezece ani după marea Unire, în 1935, una dintre publicațiile cu tradiție din Transilvania – revista Familia de care este legat numele lui Eminescu și al multor scriitori români importanți –

lansează o anchetă pe care o consideră foarte necesară: „Ne putem înțelege, noi și ungurii?” Sub această întrebare, simplistă și dramatică în același timp, care pare să inducă un sentiment al pericolului și al urgenței, se ascunde de fapt o mare dorință de deschidere, conștiința poate neclară dar sigură a nevoii de normalitate, de conviețuire, de ieșire din stereotipuri.

Redactorul revistei din acea vreme, M.G. Samarineanu, scriitor complet uitat astăzi (Dicționarul scriitorilor români nici nu-l pomeneste), are bună idee de a răspunde gestului de amabilitate al scriitorilor unguri – care-l invitaseră pe Oct. Goga să facă parte dintr-o societate culturală – prin această anchetă care dă expresie unei întrebări nerostite încă: nu poate fi cultura elementul de contact și liantul unor relații de cunoaștere și de colaborare între cele două popoare, a căror istorie se împletește nu numai în trecut, dar se va împleti inevitabil și în viitor?

Familia era în chip special abilitată să preia această inițiativă; aflată într-un oraș în care trăiau și scriitori români, și scriitori maghiari, în care relațiile acestora erau manifest cordiale, revista era în mod tradițional deschisă către cultura maghiară, publicând traduceri și aproape în fiecare număr recenzii și prezentări ale publicațiilor maghiare, în special cele din Transilvania (Erdélyi Helikon. Pastortuz etc), cu priviri echilibrate, deși nu odată critice, în nr. 4 al revistei, redactorul publică deci un articol pregătitor intitulat între maghiari și români. Pe marginea curentului de apropiere, în care formulează dezideratul acestei apropieri treptate, începând cu spațiul culturii: „Ne putem înțelege pe tărâm cultural? Putem preconiza sincer o apropiere sufletească? Răspunsul e simplu: da”. Motivele sunt cele firești și autorul nu ezită să le enumere: „Suntem două popoare cari avem de parcurs drum paralel în istorie și în civilizație. Fiecare-și are aportul său, capitalul său artistic și intelectual. Prin împrumutul pe care-l preconizăm, unul de la altul, nu ne vom îmbogăți oare reciproc comoara sufletească?” În numărul următor al revistei, scriitorii din Oradea, care trăiesc „la hotarul geografic al acestor două popoare”, lansează chestionarul care cuprinde cinci întrebări banale în fond, care nu și-au epuizat însă substanța nici astăzi și care sună cam așa: Credeți posibilă o colaborare culturală româno-maghiară? Cum o vedeți? Poate separa scriitorul acțiunea, uneori perversă, a omului politic în acest domeniu de aceea pur culturală? Etc.

Surpriza acestei anchete făcute de o revistă de provincie, cu mijloace care par astăzi rudimentare, este că la ea răspund – în cele trei numere care o cuprind – câțiva dintre cei mai importanți scriitori maghiari de atunci și de acum, pe lângă un grup de scriitori români și ei dintre cei mai cunoscuți. Răspunsurile, mai ample sau mai rezumative, sunt toate favorabile și păstrează și azi un mare interes.

Romancierul Șandor Marai (1900 – 1989), foarte cunoscutul scriitor de după război și lider al emigrației maghiare, răspunde că nu poate veni la consfătuirea proiectată la Oradea, dar se solidarizează cu această „nobilă acțiune” și că acordă „o mare importanță inițiativei” scriitorilor români, de a cărei reușită e convins; Gyula Illes, scriitor de stânga, autor al unor romane traduse și în românește, nu crede că pentru apropierea celor două popoare e suficientă apropierea culturală, dar crede că ea poate fi un început, iar misiunea literaturii este tocmai de a ajunge unde politicul nu o poate face: „Politica, condusă de interesele momentane, ridică adversități totdeauna între toate popoarele: misiunea literaturii eterne este ca, prin puterea unei mai înalte lumi de idei, umanitatea să tragă punte peste adversitățile momentane. «Literatura mondială» a lui Goethe poate să fie o mai adevărată și mai durabilă comuniune a popoarelor decât chiar Liga Națiunilor”.

Un răspuns la fel de nuanțat e dat de patriarhul literaturii maghiare, Mihály Babits, care deplânge faptul că literaturile noastre „se cunosc una pe alta atât de puțin” pentru că „literaturile... se dezvoltă influențându-se și îmbogățindu-se una pe alta”. Trebuie făcute traduceri, continuă el, dar nu e suficient să „ia cunoștință unii de existența și de operele altora. Trebuie să pătrundem în spiritul lor, să sorbim tot ceea ce pot să ne dea și să ne spună”. Din acest proces reciproc se poate realiza „o comunitate de dispoziții și de mentalitate în elita spirituală a celor două popoare” și aceasta „nu poate să rămână complet fără influență” asupra relațiilor dintre ele. Mai răspund, în același ton, Zilahy Lajos, Berde Maria, E. Ligeți ș.a.

Dintre români, Sadoveanu trimite un răspuns global care este o profesiune de credință: „Cred că dragostea și prietenia singure pot fi crez și călăuză pentru viitorul popoarelor; o colaborare culturală între poporul român și maghiar, e mijlocul cel mai eficace pentru a înlătura relele politice de dușmănie... Nu e suficient numai schimbul cultural pentru a desăvârși o apropiere, dar e absolut esențial operei și absolut

necesar acestui început”. Camil Petrescu consideră că apropierea a început de mult „în muzica populară, în arta casnică, în vocabular... Mult mai bine înțelege un scriitor maghiar structura psihică a unui țaran român decât un publicist francez, de pildă”. El nu crede că scriitorul ar putea împiedica vreun conflict, „dar poate înfrumuseța și face rodnică epoca de pace... e o activitate binecuvântată de zei”.

Mai pragmatic, Pompiliu Constantinescu extinde nevoia de cunoaștere literară la aceea culturală în general și afirmă că se simte nevoia unei reviste maghiare destinate românilor, în românește, care să selecteze și să sintetizeze materiale și informații: „Fără-ndoială că pentru informarea vecinilor noștri se impune un mijloc asemănător, adică redactarea în ungurește a unei reviste referitoare la noi”. El crede că „ungurii au tradus destul de mult din scriitorii români” și aceste apariții au fost remarcate. „Noi avem mult mai puține traduceri din literatura ungară în raport cu ceea ce vecinii noștri au tâlmăcit din românește”.

Octav Șuluțiu pledează pentru „Muncă practică, nu vorbe și congrese”; pentru el, „cultura ambelor popoarele suficientă pentru a constitui o bază solidă de înțelegere”. În afară de traduceri, el mai cere și „articole critice, informative și descriptive pe care le-ar scrie scriitorii în țara lor despre cei din țara vecină... articole cari să fie obiective și sincere și cari să se ocupe de cărți sau de probleme ideologice sau culturale ale țării vecine... întrunirea, cel puțin de două ori pe an... a scriitorilor dispuși să colaboreze”.

În a treia parte a răspunsurilor, apărute în nr. 9 – 10 din 1935, Cezar Petrescu își revendică meritul de pionier al acestei apropieri, imediat după Unire: „Cred cu tărie într-o colaborare culturală româno-maghiară, și aceasta nu de ieri de alaltăieri. E o idee care m-a preocupat mult... când întemeiasem și conduceam la Cluj revista Gândirea. Am susținut-o atunci și acolo, în coloanele acestei reviste am deschis paginile scriitorilor maghiari” etc. Justificarea elementară a acestui demers o oferă Petru Comarnescu: „În fața spiritului, vrăjmășiile, accidentele, pălesc pentru a face loc cunoașterii temeinice și obiective...”

Poate că aceste documente ale dialogului și altele similare, dintr-un trecut comun pe care avem uneori tendința să-l uităm, ar trebui adunate într-o carte.

D. Trost și confruntările ideologice din a\*» \* treizeci

Între suprarealiștii afirmați imediat după război, prin publicații și expoziții care au avut ecou public și au creat oarecare scandal, Gellu Waum, P. Păun, Gherasim Luca, V. Teodorescu, C. Nisipeanu și alții > D. Trost a rămas mai puțin cunoscut, menționat\* fiind de obicei împreună cu Gherasim Luca drept autor” al unui manifest din 1945 intitulat Dialectica dialecticii în care proclamă, între altele, „adeziunea noastră la materialismul istoric, în destinul istoric al proletariatului internațional”.

Activitatea exuberantă din 1945 – 1947 a fost precedată însă, în anii treizeci, de o publicistică cu puternice nuanțe ideologice de stânga, de o naștere intelectuală care explică cel puțin parțial anumite e\*Păluni politice și care se regăsește în anumite formulări din aceste manifestări; această publicistică îmbogățește peisajul interbelic, îl diversifică și contrazice ideea că intelctualitatea anilor treizeci ar fi optat covârșitor pentru o dfeă Ptă extremistă, antidemocratică. Activitatea eseistică a lui D. Trost din anii 1936 – 1940 poate fi un exemplu potrivit pentru a nuanța și relansa dezbaterea.

Dolfi Trost (din registrul matricol al Liceului Lazăr din București: fiul lui Carol, religie: israelit, cetățenie: română, născut la Galați, la 9 mai 1916, absolvent în 1934, când își trece și bacalaureatul cu o e? °misie prezidată de matematicianul Petre Sergescu în iufne, cu media generală 7, 70: la română 8 la scris și 7 la oral 10 la franceză scris și oral, 8 la latină și istorie, 7 la istorie naturală etc), intră foarte tânăr în publicistică: el publică încă din gimnaziu, când avea numai cincisprezece ani, o traducere din Ana de Noailles în obscura revistă brăileană Columna lui Traian (nr. 3, 1 sept., p. 10 – 11, semnată Dolphi Trost). Va reveni în publicistică după absolvirea liceului: în afară de o notă din

1935 din Rampa nouă ilustrată (o anchetă despre Hugo din Les Nouvelles littéraires), cele mai vechi colaborări, care se găsesc în revista Azi, a lui Zaharia Stancu, datează din

1936 și sunt eseuri și texte critice cu o coloratură politică foarte netă: Trost este un critic acerb al societății burgheze și un admirator al literaturii de stânga, din Occident și din Uniunea Sovietică („Nu va mai trece mult până în ziua în care critica literară burgheză va trebui să pună pe primul plan opera scriitorilor de stânga”), și dacă literatura sovietică poate fi încă ignorată, după părerea lui, „cu mai multă sau mai puțină rea credință... falanga de mari scriitori francezi de stânga

nu va mai putea fi mult timp înjurată, ignorată sau răstălmăcită” (Louis Guilloux și romanul contemporan, în Azi, nr. 2, 1936, p.2114).

Alt articol prezintă tentația diferiților romancieri europeni de a scoate la iveală dezechilibrele lumii contemporane, lăsând la o parte marile diferențe dintre viziunile lor: voluptatea descompunerii la Céline, în Voyage au bout de la nuit, inaderarea la viață în Berlin-Alexanderplatz de Alfred Doblin, perspectiva exterioară individualistă în Etzel Andergast de Jakob Wassermann, aceea a „huliganului” din romanul lui Mircea Eliade etc. Trost vede o tendință comună a acestor individualiști, dincolo de intențiile autorilor lor, în implicarea pe un plan pur politic, „preamărind concepția eroică a vieții, pentru a înlătura încă o dată pe oameni de la problemele reale...”, „operă de filistini culturali și de uriașe sofisme”, în general „întreaga gamă ce caracterizează o societate în descompunere: acte gratuite, misticism, fideism, voluptatea morții etc. ce preferau orice cufundare, orice pactizare mai departe cu clasa burgheză decât a trece fățiș, declarat, în lagărul forțelor istorice”, ignorând deci „gigantica operă de clădire a unei lumi noi, abolitoarea tuturor instituțiilor anterioare”, adică aceea din Uniunea Sovietică. „Reînvierea acestei literaturi... sub forma de elan frenetic, de exprimare a supraomului modern, nu va dura” (Romancierii descompunerii contemporane, în Azi, 1936, nr. 3, p.2187 – 88).

Corolarul acestei poziții apare într-un articol din același an, despre Literatura pentru copii: eseistul observă, pe bună dreptate, că literatura pentru copii reflectă „nefalsificat, simplificat la extrem, mentalitatea mentorilor”. Exemplul preferat este familia, familia burgheză „reprezentată ca o solidaritate de bucurie și satisfacție”, căutând astfel „să mascheze contradicțiile lumii burgheze” și devenind „un instrument în mâinile claselor posedante pentru a împiedica urmașilor ei puțința unei priviri clare asupra realității”. Evident, concluzia este că literatura pentru copii „trebuie să fie și ea o literatură revoluționară... în care oamenii din închisori și oamenii de pe baricade să fie exemple” etc. (Azi, nr. 4, iul-sept.1936, p.2227 – 32).

În anul următor, Trost colaborează la Lumea românească cu articole și notițe la fel de angajate (despre Julien Benda după că el devine simpatizant al Frontului Popular, despre ultimul volum al lui Fundoianu, Titanic, despre un volum antirăzboinic al lui Jean Giono) și la revista modernistă Manifest din Craiova (cu colaborări importante

până la începutul războiului: Eugen Ionescu, Gellu Naum, Marcel Iancu, Victor Brauner, C. Noica); aici apare articolul său Trădarea intelectualilor (nr. II, p.5 – 8) care apreciază că „scriitorul nu este apolitic decât în măsura în care ignoră sau refuză să cunoaște atașele sale de un moment istoric... scriitorul... este produsul epocii sale” și aici semnalează el „fascizarea multor intelectuali” precum și faptul că ignorarea problemelor sociale „va duce la fascizarea majorității intelectualilor români”. De altfel, el va condamna explicit drumul apucat de Germania hitleristă și atrage atenția că încă „există o Germanie a libertăților”: în exil (Germania libertăților, în nr. 12, 1938).

Inexplicabil nefolosit în discuția despre fundamentele teoretice ale suprarealismului este articolul lui Trost Observații asupra realismului în artă, publicat în nr. 7 din 1940 al Revistei Fundațiilor Regale, condusă încă de Camil Petrescu. După o minuțioasă refutare a ideii că realismul înseamnă „imitarea exactă a naturii”, autorul arată că „realismul este în primul rând o problemă de viziune” și că el „apare de obicei drept opera... acelu grup pe care împrejurările economice, politice și apoi spirituale l-au pus în posibilitate de a reda noile fenomene”. Aceasta este explicația faptului că „arta realistă este aceea care redă cu preferință pe omul social și pe omul în producție... arta realistă preferă pe om în societate sau pe omul reflectând legile ei” (p.87), că „realismul evoluează în strânsă legătură cu modificarea socială a societății și de obicei a anunțat intervenția unei clase” (p.88). Pe scurt, elementele fundamentale ale realismului modern ar fi „contemporaneitatea, opoziția față de arta anterioară, solicitudinea pentru aspectele cele mai frecvente din societate și violenta izbucnirii” (p.99).

Respingând „împărțirea societății în clase” odată cu arta și cu legea gravitației în manifestul expoziției din 1945, Trost împingea rigoarea sistemului dincolo de ceea ce vremurile voiau și puteau să accepte; el avea să verifice foarte curând afirmația sa că „arta realistă, foarte aproape de viața socială, e sensibilă la toate convulsiile ei” (în articolul citat din Revista Fundațiilor Regale) și, după ce Caraion îi reproșează „lipsa spiritului revoluționar” într-o notiță pe marginea expoziției suprarealiste din 1947, el – împreună cu Gherasim Luca și ceilalți – vor trebui fie să emigreze, fie să intre, ca Gellu Naum, într-o lungă tăcere. Printr-o ironie a istoriei, artiștii care așteptaseră triumful artei angajate și al materialismului dialectic, în care văzuseră aliați de



nădejde ai suprarealismului integral, sunt printre primele victime ale confuziei lor.

### Școala de literatură

Orice lucrare despre instituțiile „culturale” ale perioadei de după 1946 prezintă interes nu numai pentru istoricii de toate felurile, dar și pentru istoricii literari și anume pentru cei care încep să scrie istoria literaturii acestei perioade. Radu Bâlbâie publică astfel, la începutul acestui an, o carte (la origine o teză de doctorat) dedicată instituțiilor prin care noua putere încearcă, imediat după instalare, să formeze o nouă intelectualitate și un nou tip de scriitor, complet aservite intereselor de partid și urmând fidel exemplul marelui prieten de la răsărit: Istoria unui experiment eșuat. Formarea instituționalizată a tinerilor scriitori, cu o prefață de D. Micu, Editura Societății scriitorilor militari, 2004, 437 p. Pe fundalul unei prezentări destul de ample a situației politice din țară, autorul insistă puțin asupra răsturnărilor care au loc în cele mai importante bastioane ale culturii naționale, în anul 1948 și următorii: Academia Română, asociațiile scriitorilor, presă, biserică, școală. Ceva mai amplu pentru Academie, extrem de rezumativ și insuficient pentru învățământ (manuale, programe, epurările din școli, sistemul de învățământ de partid și „muncitoresc”), dar în general cu prea puține elemente documentare, acest proces este abia deschis și schița autorului din capitolele preliminare are darul de a ne face să întrevădem cât de amplă este operațiunea de distrugere întreprinsă atunci, lăsându-ne să înțelegem și cum s-a putut altera atât de profund întregul domeniu al culturii, al artei și al învățământului.

În acest sistem, un capitol este dedicat și celebrei dar puțin cunoscutei școli de literatură, înființată în 1950 la inițiativa partidului comunist după modelul școlii similare de la Moscova și pusă sub răspunderea formală a noii Uniuni a scriitorilor: Un produs de import: Școala de literatură și critică literară „Mihai Eminescu” (p. 187 – 207). Precedat și abundent nutrit de însemnările memorialistice ale profesorului D. Micu (fost și domnia sa elev al acestei școli prin 1952, înainte de studiile universitare), publicate în Literatorul de acum vreo zece ani, capitolul lui Radu Bâlbâie se bazează și pe textele de epocă, mărturii apărute în revista Tânărul scriitor, broșuri de sinteză, documente ale congreselor de scriitori sau interviuri cu foști cursanți ai școlii. Deși abia schițată, imaginea acestei instituții apare destul de

limpede din documentele citate abundant: condusă de doi activiști anonimi, ea avea în componență trei „catedre” (de științe sociale, de științe literare și de științe lingvistice), între materiile de studiu fiind măiestria artistică, literatura sovietică, gramatica limbii române, precum și „ore speciale pentru cei care nu urmaseră nici măcar școala elementară” (p.188).

Privirea din interior, adică documentul uman insuficient folosit în reconstituirea lui Radu Bâlbăie – doar memoriile lui D. Micu – pare să se găsească mai abundant în volumul Kiseleff 10. Fabrica de scriitori (Paralela 45, 270 p.), de Marin Ioniță, autor neconsemnat în dicționarul lui Zaciu, Papahagi, Sasu, care a trecut prin această instituție și a fost eliminat chiar înainte de încheierea ei, ca mulți alți colegi de atunci. Deși titlul poate să deruteze, memoriile lui Marin Ioniță nu privesc numai episodul Școlii de literatură, ci recapitulează peripețiile tinereții sale de marginal al lumii literare cu care vine în contact prin selecția de cadre, singura abilitată să-l recomande pentru această instituție; dar este o lume de care se atașează și în care se va legitima ulterior prin studiile de filologie făcute la București și prin publicarea unor romane având meritul, ni se spune, de a fi atras atenția uneia dintre frumoasele sale colege de pe vremuri. Această recapitulare a tinereței sale dominate de mirajul literaturii, nelipsite de naivitate dar nici de un anumit farmec cunoscut din autobiografismul frust al unor prozatori cu care se simte și este înrudit (I. Vissarion, Mircea Damian ș.a.), se întâlnește cu episoadele unei maturizări și unei deveniri dificile, marcate de eliminarea sa din școală și poate de neîmpliniri. Această poziție dificilă și efectele ei nu sunt asumate întotdeauna direct și firesc, ceea ce le-ar fi făcut poate simpatice, privirea lui asupra celorlalți devine uneori oblică și impură, examinându-și cele mai multe dintre colege sau dintre scriitoarele văzute din unghiul unor imaginare cunoașteri erotice, cum fac adolescenții, portretizând pe alții prin prisma unor trăsături deduse, amestecând romanescul cu memorialistica (la Tomozei, marcat de faptul că nu și-a cunoscut tatăl, la Mugur, marcat de „beteșugurile lui fizice” ș.a.). Ca memorialist al epocii și al Școlii de literatură însă, autorul comite destul de des eroarea de a-și verifica amintirile cu ochiul insuficient experimentat al „istoricului”, de unde amestecuri de planuri și cronologii încât Novicov – pentru care Marin Ioniță mărturisește admirație – apare uneori a fi fost văzut întâi la Școala sa,

dar la o ședință a Institutului de literatură în altă parte, nu se înțelege care dintre directorii școlii îi succede celui alt, el crede că amintirile lui Ionel Teodoreanu (apărute în 1946) „încearcă să-l salveze” pe Sadoveanu, care „se lăfăia în osanalele puterii”, de vina de a fi scris Mitrea Cocor (apărut abia în 1949, cf.p.58), printre ardelenii care încep să se instaleze în Capitală „la vremea când Mihai Beniuc avea un cuvânt greu de spus” apare și Aug. Buzura (p.108), care vine aici după 1989, când gloria lui Beniuc trecuse de mult, între cei căzuți în dizgrație în perioada Ceaușescu este nominalizat și Marcel Breslașu (p. 108, mort în 1966, când Ceaușescu abia se instalase) etc. Tot Beniuc este întrebat de autor, prin 1952 deci, dacă nu poate face nimic pentru Blaga, iar „piticul” („un mare savant”) ar fi dat un răspuns parabolic, din care autorul n-a înțeles nimic: „Nu știu dacă l-a ajutat într-un fel pe Blaga de la distanță” (p.106; concluzia este hilară pentru că Beniuc este autorul unui roman calomnios la adresa lui Blaga și al unui denunț împotriva lui la Comitetul Central, care îi rămân străine memorialistului).

Ceea ce este într-adevăr prețios în acest volum de amintiri este comunicarea unei atmosfere veridice și nu fără farmecul unei anumite febrilități, morale și intelectuale, pentru că acei tineri erau în marea lor majoritate de bună credință și făceau eforturi adevărate să învețe și să devină „scriitori”; Marin Ioniță evocă o epocă și o experiență (cea personală) care poartă amprenta nobilă a pasiunii pentru cultură, a sincerității de atunci și a unui anumit dramatism, care marchează orice ruptură cu mediul de origine. Episoade, fragmente ale acestor memorii dau cititorului senzația unei înzestrări evidente: tatăl care îndrăznește sași întrebe fiul abia după 1989 ce făcuse de au fost arestați și bătuți de securitate, conturarea regimului de cazarmă din școală și felul în care elevii îl ocolesc pentru a se duce să asiste la cursurile de la Filologie (cursul lui Călinescu: alt anacronism!) sau la plimbare cu o fată, relațiile dificile dintre „studenți” și competiția implicită care le marchează ș.a. Cu adevărat importante documentar sunt detaliile despre gazetele parodice manuscrise făcute de cursanți, pomenite și de Radu Bâlbăie, între care una intitulată Știm totul dar nu spunem nimic (p.245), care e și la originea eliminării sale. Citită cu atenție, cartea este o piesă prețioasă la un dosar care abia începe să se contureze.

Cenzura și literatura

Cu meticulozitatea și în același timp cu strălucirea pe care i le cunoaștem, dl. Adrian Marino abordează într-un volumaș recent o temă care mobilizează și interesul nostru, și preocuparea istoricilor culturii din ultima sută de ani: cenzura<sup>1</sup>. Solicitat de o editură străină să dea pentru un dicționar al cenzurii capitolul despre România, autorul are bunul gând de a oferi și cititorului român acest text, cu scopul explicit de a stimula dezvoltarea unei cercetări care ar fi trebuit deja să producă, dacă nu sinteze, măcar câteva incursiuni documentare într-un material foarte bogat și nu de azi, de ieri, ci de măcar două sute de ani. Autorul însuși își propune să reia subiectul și să-l dezvolte într-o lucrare ulterioară, unde să extindă cercetarea „și asupra istoriei și relației ideilor de cenzură și libertate în România” (p.12).

Controlul cenzurii asupra expresiei publice comportă mai multe domenii ale vieții culturale. Din acest punct de vedere, istoricul fenomenului din secolul XIX-lea poate să facă o oarecare distincție între cenzura „vamală”, exercitată asupra publicațiilor care intrau în țară, despre care aduc știri diferite acte ale postelniciei sau ale secretariatului statului din Moldova și din Țara Românească (cărți a căror listă se anexează și vedem astfel că e vorba mai degrabă de o cenzură preventivă) și cenzura publicațiilor originale sau a teatrelor, care are alt regim și alte efecte.

În primul caz, al controlului cărții importate, care se vinde în librării sau se citește în cabinete de lectură, sunt urmărite nu numai cărțile de la vamă, pentru care Casa vămilor cere de regulă un delegat de la Comisie, care să le vadă și să le avizeze, ci și cărțile aflate în circulație; cenzorul Camil Barozzi cere astfel în 1838 să se facă periodic controlul amănunțit al librăriilor pentru a verifica listele aprobate și a le compara cu cărțile existente la vânzare, nelăsând să se strecoare vreuna dintre cele neîngăduite (dos.4199, cf. Secretariatul de Stat al Moldovei. Inventar arhivistic, București, 1966, p.99). Acest conflict dintre autor (sau grupul pe care-l reprezintă) și autoritatea restrictivă se continuă până târziu, în secolul XX-lea, și este ilustrat prin forme mereu mai ingenioase de a trece peste graniță publicații interzise, tipărite în afara țării: de la tiparul pe foiță subțire, ca la România viitoare, ca să poată fi disimulate mai ușor pachetele cu reviste, până la paginile de titlu false cu care era prevăzută revista Viața românească înainte de primul război mondial – a cărei intrare în Transilvania era interzisă – pentru a înșela cenzura austro-ungară:

Primăvara, Pagini alese și altele.

În al doilea caz, al lucrărilor publicate în țară, e vorba de un război de uzură, în care autorii (autorii și actorii în cazul teatrelor) urmăresc să înșele vigilența și inteligența cenzorului, spunând lucrurile cenzurabile într-un fel care să nu poată fi cenzurat. După descoperire urmau, desigur, sancțiunile: amendă, interzicere, sughion, închisoare; dar publicarea se făcuse! Acest tip de cenzură și războiul care decurge de aici este precursorul direct al scrisului „cu cheie” din epoca abia încheiată și din toate vremurile când nu se putea spune pe față ceea ce toată lumea știa. El are, cum vedem, o lungă tradiție și nu e de mirare că ne dezobișnuim cu destulă dificultate de el, dar pe de altă parte, istoric văzând lucrurile, trebuie să constatăm că el este aproape o parte constitutivă a scrisului vechi și modern, de la Istoria hieroglifică și de la cronicarii munteni până pe la sfârșitul secolului XIX-lea: de aici dezvoltarea extraordinară a scrisului aluziv, a parodiei, pastişei, jocurilor de cuvinte care abundă și mai târziu, în epoci în care cenzura propriu-zisă nu mai exista sau funcționa în parametrii unei anumite permisivități, de pildă pamfletul politic antimonarhic în prima parte a domniei lui Carol I („Vodă Car... Vodă Car... Caragea!”, sau „Ca rol fu mare, mititelul...”) și atâtea altele.

Lucrurile sunt cu atât mai interesante cu cât se leagă adesea de activitatea și de scrisul unora dintre cele mai mari personalități ale momentului, ceea ce explică și varietatea, și unele forme neobișnuite pe care le capătă războiul scriitorului cu cenzura. Heliade Rădulescu de pildă, personalitate maleabilă și grijulie în raportul său cu autoritățile (care-i scria lui Bariț în 1838 că „cenzura noastră nu... este așa apăsătoare”, justificând într-un fel existența instituției) va avea foarte curând un conflict violent tocmai cu cenzorul oficial N. Piccolo într-un episod din 1838 – 39, când acesta permite apariția unui atac împotriva poetului, dar interzice publicarea răspunsului său. Rezultatul a fost un pamflet de o duritate fără precedent unde este discutată deschis însăși existența cenzurii. După Heliade, „sub un guvern părintesc”, deci luminat, „cenzura nu îngrijește decât a nu se obști idei necuviincioase la starea celor ne-vârstnici, fără a atinge însăși și luminile și a opri cele pentru folosința obșască”. Rolul adevărat al cenzurii ar fi, potrivit autorului, acela de părinte, de „a opri părerile, ideile, declamațiile cele copilărești și necoapte, care pot să aducă stricăciune și celor ce le împrăștie, și celor ce le aud”; adesea, acest rol

a fost parodiat de forțele întunericului, care au „scos o altfel de cenzură, care stinge luminile, îneacă adevărul și crește pe oameni în dobitocie”. Atacul scriitorului, a cărui violență ajunge până la amenințarea de a pălmuși pe cenzor, pleacă de la premisa că slujbașul abuziv a contrariat însăși atitudinea liberală și binevoitoare a prințului: „Băgat-ai de seamă că stăpânirea noastră singură este care să luptă cu întunericul...” etc. Finalul articolului nu lasă însă îndoială asupra ideilor lui Heliade: „Bărbatul cel adevărat slobod, creștinul după Evanghelie, n-are trebuință de cenzor. Cuvântul său îl povățuiește ce trebuie să vorbească și să scrie ca să nu se rușineze...” (în suplimentul la nr. 165 al Curierului românesc din 4 nov. 1839). Asemenea întâmplări duc probabil la întărirea cenzurii în Țara Românească, unde nu mai este suficient un cenzor și în 1840, prin ofisul din 15 mart., se înființează o „secsie cu trebuincioșii ampoliați întru cercetarea cărților ce să tipăresc”, motivată prin creșterea numărului de publicații și tipografii: „manuscriptele să îmbulzesc firește și trebuie toate cercetate” (cf. Regulamentul organic... ed. a II-a, 1847, p.591).

Nu se poate discuta despre cenzura epocii fără referire la alte episoade cunoscute, precum cel al reprezentării comediei Iașii în carnaval a lui Alecsandri, în 1845, când domnitorul, indignat de aluziile cuprinse în cupletele „irozilor”, a părăsit teatrul și, ca urmare, se vorbește de surghiun, „se propuse închiderea Teatrului Național, se dăte ordine aspre cenzurii” (Alecsandri, în prefața volumului de Teatru din 1875), însă fără urmări concrete. Această îngăduință în „publicarea” unor texte mai mult sau mai puțin incendiare, cum sunt cupletele irozilor din piesa lui Alecsandri (elemente de „teatru în teatru”, artificiu destinat iarăși să pulverizeze răspunderea), nu sunt fără legătură și cu vechea tradiție a armistițiului introdus de sărbătorile sfârșitului de an, de epoca tuturor răsturnărilor care este carnavalul – momentul reprezentat în piesă – când se suprimă orice interdicții și se pot înfrânge (cu vorba sau cu fapta) orice tabuuri. Nu întotdeauna se rămânea însă la amenințări și în anul următor, 1846, îl vedem pe Alecu Russo, ca autor, și pe actorii Teodoru, Teodorini și Luchian trimiși sub pază la mănăstire potrivit ofisului domnesc care reproșa nerespectarea interdicțiilor formulate de cenzură la reprezentarea piesei Provincialul (sau jignicerul) Vadră: „s-au abătut de la datoriile prescrise... rostind pe stena teatrului frazuri oprite de

către cenzură, pricinuitoare de scandaluri și tulburarea liniștii obștești... Noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare” (în T.T. Burada, Istoria teatrului în Moldova, ed. I.C. Chițimia, 1975, p.269).

Cutremurul pe care l-a produs revoluția de la 1848 a dus și la elaborarea unui cod al cenzurii mult mai amănunțit.

publicat în nr. 41 din 30 apr. 1849 și în suplimentul din 2 mai al Buletinului oficial al Prințipatului Țării Românești; inspirat de „nota excelenții sale gheeneralului Duhamel”, caimacamul Const. Cantacuzino promulgă la 12 aprilie 1849 aceste „dispoziții generale asupra cenzurii” detaliate în nu mai puțin de cincizeci de articole. Primul statuează că librarii nu-și pot exercita comerțul dacă nu se îndatorează „de a nu pune în circulație... publicații care ar cuprinde învățăături împotrivoare la religia domnitoare, la principele conservatoare care sunt temelia liniștii sociale, la condițiile politicii existente a țării, la sistema sa guvernamentală și la pravilele sale”, articolele 7 și 8 arată cum trebuie cercetat conținutul „uvrajelor în limbi streine” și românești trecute prin vamă, art.27 reglementează condițiile pentru aprobarea înființării unor noi tipografii („fiindcă tiparul are o influență netăgăduită asupra societății, care influență poate fi atât folositoare, cât și vătămătoare”), art.32 arată și el că „niciun manuscris, traducție, jurnaluri, foi periodice, în sfârșit nicio publicație... nu se vor putea pune sub tipar mai nainte de a se vedea la Secretariat și de a slobozi editorului sau redactorului voie anume” și așa mai departe până la art. 50, care privește teatrul: „Teatrul, care și el nu mai puțin este folositor societății, va fi asemenea subț cea mai de aproape priveghere; prin urmare, directorul lui nu va putea la nicio întâmplare reprezenta piese pentru care nu se va fi dat mai dinainte voia cenzurii...” Înăsprirea cenzurii va duce la reapariția unor forme vetuste de difuzare, răspândirea de foi manuscrise de pildă, dar și la o activitate literară și editorială mult mai bogată în exterior, publicațiile fiind aduse în țară prin contrabandă (de asta e importantă studierea amănunțită a activităților exilului, în secolul trecut ca și după ultimul război mondial).

Există, cum vedem, în forme diferite în funcție de timp și împrejurări, o dialectică a raporturilor dintre cenzură și cenzurați, un fel de complicitate sau o convenție care acționează dincolo de prescripțiile legii, un joc subtil în care sunt permise uneori abateri iar

altă dată nu, uneori se respectă numai forma și cenzura poate fi ocolită prin procedee paradoxale (în teatru mai ales, unde mimica, un detaliu vestimentar sau gesturile înlocuiesc foarte bine textul cenzurat), situație ambiguă și creatoare de false conflicte pe care o vedem reprodusă și conștientizată dramatic până târziu, în romanul *Adio, Europa!* al lui I.D. Sârbu, de pildă. Toate acestea – adică de fapt o bună parte din istoria literaturii noastre – pot fi cu greu înțelese fără un studiu mai amănunțit al instituției respective în perioada de formare a structurilor și canoanelor intelectuale moderne, cu alte cuvinte în secolul XIX-lea.

### Marx contra Iisus

Liric interiorizat, de nuanță expresionistă din descendența lui Blaga, oglindindu-se în apele calme dar nu fără tensiuni ale unei naturi ceremonioase, Vasile Igna este unul dintre poeții adevărați, nu rari în Cluj și în generația sa (n.4 martie 1944), care-și potențează vibrația lirică cu o tot atât de firească și de personală vibrație intelectuală. Materie comună în poezia sa, care se revendică explicit de la spațiul securizant și încărcat de metafore al bibliotecii (ca în *Provincia cărturarului*, din 1975), vibrația lirică și meditația morală se regăsesc și în privirea simpatetică și întrebătoare pe care poetul, ajuns în acel paradis al lumii și al bibliotecilor care e Parisul, o aruncă asupra semenilor și a lui însuși (*Naufragiu în bibliotecă. Carnet parizian*, 2001). Amândouă registrele, din unghiuri diferite, încearcă să propună răspunsuri măcar parțiale la întrebările care vizitează pe orice scriitor: „Scriem pentru a ne controla emoțiile? Pentru a pune în lumină ceea ce știm? Sau pentru a ne verifica pe noi înșine în fața celui mai sever dintre examene, cel al propriei conștiințe?”

Dintr-o asemenea întrebare izvorăște, desigur, și ideea de a căuta explicații pentru catastrofele întâmplare în trecutul nostru recent, și cercetarea pe care poetul a început-o mai demult pentru a scoate la lumină – din tainele din ce în ce mai părăsite ale bibliotecii – texte, nu prea vechi, care pot contribui la înțelegerea fracturii istorice, a fundăturii în care am ajuns acum o jumătate de secol și, în ultimă instanță, la propria noastră înțelegere. După o remarcabilă antologie a publicisticii care încerca să se opună degradării morale în țara aflată în anticamera dezastrului, intitulată *Subteranele memoriei*. Pagini din rezistența culturii, 1944 – 1954, Ed. Universal Dalsi, 2001, 408 p., pe care I. Stanomir a numit-o la timpul respectiv „o apariție eveniment”



(deși surprinzător de puțin comentată atunci), cu texte acute ale unor N. Carandino, M. Fărcășanu, B. Brănișteanu, Gr. T. Popa ș.a., Vasile Igna revine la sfârșitul anului trecut cu o altă antologie de texte; după cincizeci de ani de propagandă ateista și de combatere a religiei din perspectivă marxistă (religia e opiul popoarelor etc), fără posibilitatea unui răspuns cât de cât liber, V. Igna oferă cititorului o selecție din opera scriitorilor creștini despre dramatica înfruntare care marchează viața politică și ideologia ultimului secol și jumătate din istoria Europei, care a marcat viața noastră în sensul cel mai concret.

Într-un moment al istoriei când așa-numitul proces planetar de globalizare readuce în prim plan rolul ecumenic („care are un caracter universal”) al bisericii, al religiei în general, poetul are sentimentul că trebuie să revenim la texte pentru a înțelege mai bine această încheștare decisivă între concepțiile despre mântuirea omului în viziunea creștinismului și, respectiv, a partidului marxist, încheștare care este totodată una între instituțiile care reprezintă și pun în lucrare doctrinele respective. Pentru aceasta, Vasile Igna alege, dintr-o bibliografie destul de întinsă dar nu ușor de compulsat, un număr de doar doisprezece autori de structuri, formație și orientări foarte diverse, între care găsim prelați ai bisericii catolice precum papii Leon XIII, Pius XI și Ioan Paul II, sau cardinalul Henri de Lubac, filosofi, esești și gânditori atât de diferiți ca ortodocșii N. Berdiaev și Serghei Bulgakov, catolicul Henri Daniel Rops, protestantul Denis de Rougemont, scriitori ca François Mauriac sau Czesław Miłosz, sau cercetători ai fenomenului religios care nu sunt și filosofi ai religiei, ca Mircea Eliade.

Se pot desprinde din aceste texte, cu finalități diverse și cu abordări conceptuale diferite, mai multe posibile direcții, mai multe opțiuni pe care discuția, respectiv interesul cititorului, le poate rafina și dezvolta: contradicțiile originare ale marxismului din care decurg inevitabilele sale degradări, de pildă evidențierea aspectelor pur idealiste ale unei filosofii care se credea și se autointitula materialistă: Persoana umană și marxismul al lui Berdiaev, care arată că ceea ce proclamă Marx „este mai degrabă inerent filosofiei existențiale decât materialismului”; caracterul ritual și dogmatic al marxismului din care derivă și aspectul său nu doar exterior, de „biserică”, de credință instituționalizată, care firesc nu tolerează o a doua subordonare simultană, față de adevărata biserică, devenită în chip natural

principalul său adversar în spațiul mult mai larg al activității sociale în general, și nu doar al ideologiei, în esul lui Miłosz („partidul știe însă că el însuși este o biserică...”); preluarea de către marxști a ideii de transformare a omului, caracteristică creștinismului, și împingerea ei spre absurd prin anihilarea totală a personalității individului, prin subordonarea lui unui concept colectivist abstract etc. Cum remarcă Vasile Igna într-o foarte echilibrată prefață, „întreaga confruntare dintre marxism și religie, dar mai ales cea dintre creștinism și comunism, ca sisteme de gândire și moduri de organizare a vieții umane, are ca premisă această diferență fundamentală, ireconciliabilă, de apreciere a ființei umane” și invocarea lui Berdiaev este perfect lămuritoare aici, pentru că trimite din nou la contradicția originară: „Antipersonalismul comunismului nu ține de sistemul său economic, ci de ideologia sa, de faptul că el neagă spiritul”.

Antologia lui Vasile Igna ridică și problema (pe care prefața sa n-o ignoră, ci o formulează doar, fără să propună concluzii) atitudinii doctrinare sau în orice caz publice pe care biserica ortodoxă română a avut-o (sau n-a avut-o) în fața agresiunii ideologice, morale și direct anihilatoare a puterii comuniste; sigur că puține texte s-ar fi putut găsi care să poată fi puse pe același plan cu enciclicele puternicului papă Ioan Paul al II-lea, sau cu diverse eseuri ale ale gânditorilor ruși emigrați Bulgakov și Berdiaev, dar ele nu lipsesc cu desăvârșire, chiar dacă cele mai multe nu suportă comparația cu cele din volumul de față; nu mă gândesc mai departe decât la conferința doctorului Gr. T. Popa despre Morala creștină și timpurile actuale, ținută la Ateneu în aprilie 1947, și pe care nu o știu decât din chiar precedenta antologie a lui Vasile Igna. Am sentimentul că asemenea texte mai există și ele ar putea să ofere material pentru un al doilea volum din documentele acestei teribile încheștări, documente ale unui război moral, intelectual, ideologic, înainte de a fi unul adevărat, cu consecințe dintre cele mai dramatice; volumul ar fi cu atât mai interesant cu cât rădăcinile acestei lungi înfruntări pot fi găsite încă în secolul XIX-lea, începând chiar cu un fantast ca Heliade Rădulescu, a cărui filosofie trinitară pleacă de la ideea unui creștinism opus doctrinelor materialiste și liberator al individului („A crede că Crist, reprezentantul umanității, este fiul lui Dumnezeu și însuși Dumnezeu, este una cu a garanți mântuirea umanității, inviolabilitatea persoanei, apoteoza omului”).

Spațiul extrem de important pentru înțelegerea evoluțiilor

politice și ideologice din istoria ultimelor două veacuri ale societății românești, acela al confruntărilor dintre doctrinele religioase, cu diferitele lor nuanțe, și concepțiile politice mesianice de tip socialist, colectivist etc, a fost destul de rar atins în discuțiile din ultimii ani și s-a reflectat și mai rar în mediul public, deși niciodată nu s-ar fi putut duce cu mai multă independență, cu mai multă informație și – probabil – cu un efect mai important. Antologia lui Vasile Igna, din familia celor publicate acum câțiva ani de un alt poet al purității, de Iordan Chimet, trage un semnal și ne indică singura cale posibilă pentru a relua discuția identitară din punctul ei esențial, de origine. Ea duce, și de data aceasta, spre bibliotecă.

### Costache

Au trecut trei ani de când Costache Olăreanu a plecat dintre noi. A plecat la Vaslui, la Huși, la o manifestare literară și nu s-a mai întors: de aceea nici nu pot să accept că a plecat pentru totdeauna, și nici nu cred că e pentru totdeauna, pentru că prietenia noastră a mai fost marcată de asemenea lungi perioade de întrerupere.

Am fost coleg cu Costache Olăreanu acum patruzeci de ani. La Biblioteca Centrală de Stat, unde l-am găsit la începutul anilor șaiszeci, când am venit și eu după un stagiul de profesor la țară, se adunaseră pe atunci, printr-un hazard nu ușor de explicat, un număr apreciabil de foști și mai ales viitori scriitori: alături de romancierul Mihail Șerban, moștenit din perioada interbelică, și de bibliologul Mircea Tomescu, puteau fi întâlنيți autori încă nedeclarați sau abia la timide începuturi; între ei Alice Botez, pe care n-am văzut-o niciodată zâmbind, seraficele poete Nora Iuga Almosnino și Anaïs Nersesian, excelentul traducător Dinu Vonghizas și, în fine, tinerii de la cabinetul de metodică al bibliotecii, care plecau pe teren, pe la biblioteci, în „inspecții metodice” producătoare de amintiri savuroase și nenumărate glume, dintre care îmi amintesc de Oct. Păscăluță și de Willy Auerbach. Între ei, Costache Olăreanu era cel mai dezinvolt, mai strălucitor și mai plin de viață.

Ne-am regăsit la mijlocul anilor nouăzeci, la Fundația Culturală Română, unde Costache a fost adus de Augustin Buzura, întâi redactor șef și apoi director; ne-am văzut cinci sau șase ani zi de zi, am plecat în diferite locuri împreună, am lucrat împreună și am beneficiat din plin „eu și ceilalți colegi, de prezența lui generoasă. Cuvintele nu au suficientă consistență ca să evoce prezența lui nu numai stenică, plăcută și odihnitoare, ci și de o nobleță neostentativă și firească;

poseda în chip natural darul de a crea în jurul lui o atmosferă prietenoasă, destinsă, și avea acea facultate deosebită de a-i face pe ceilalți să-l urmeze, să fie ca el. Era de altfel ca oricare dintre noi, doar că mai bun, era deschis și prietenos fără trivialitate, era politicoș fără ostentație și avea tact și haz tocmai cât trebuie ca să pună pe interlocutor la largul lui, fără a-l intimida.

Toți scriitorii pe care i-am cunoscut îmi vorbesc cu vocea lor distinctă din paginile pe care le citesc acum, când ei nu mai sunt, dar parcă niciunul nu este mai prezent atunci când îi deschid cartea decât Costache, care – moldovean înainte de a trece pe la Târgoviște – este un povestitor înainte de a fi un scriitor și la care, fără să fie aceeași, fraza scrisă trezește în suflet ecoul lungilor taifasuri și amintirea plăcerii lui de a fi între prieteni. Avea un umor de bună calitate, subtil și neostentativ, pe care îl întorcea în primul rând asupra lui însuși, și știa că nu excesul sporește farmecul, ci echilibrul; era întruchiparea măsurii fără să pară, era capabil de mici sau uriașe aventuri ale imaginației în care îi plăcea să te ia cu sine, martor al întâmplării sau măcar al povestirii ei. De aici vine la el în chip evident plăcerea împărtășită a povestirii, a jurnalului său, pe care-l cred foarte legat de realitate, deși este evident un laborator al literaturii lui (unde se regăsește, de pildă, începutul din Lupul și chitanța, alături de multe alte proiecte și începuturi).

Undeva, în Ucenic la clasici, cu capacitatea lui uriașă de ironie și în același timp de autopersiflare, își amintește cum un tip – uns cu toate alifiile – i se adresează: „Dumneata, cu o naivitate cuceritoare, de fată mare...” Așa îl și văd, privind lumea cu o imensă naivitate, adică cu o bună credință genuină, cu o mereu repetată disponibilitate față de orice întâmplare, față de orice creatură, față de orice eșec; nimic nu-i tocește așteptarea, răbdarea, încrederea, cum se întâmplă cu proștii, pentru că are în el un fond inepuizabil de generozitate și de credință care-i interzic dezabuzarea, cinismul și oboseala. Literatura lui Costache

Olăreanu și Costache însuși se nutresc dintr-o credință aproape religioasă în zidirea Creatorului, care e capabilă oricând să-l bucure nu printr-un gest pieziș, pe care-l așteaptă oricum, ci printr-o clipă de har. Pe aceea e el pregătit oricând s-o surprindă, s-o vadă și s-o facă vizibilă și pentru noi – în oameni și în lucruri, pe care le privește cu ochii măriți de bunăvoință, de dragoste și de un umor confratern. Umorul,

ironia, mica parodie pe care o joacă în fața noastră e semnul suspendării temporare a unei așteptări care, odată împlinită, cu o iubire înduioșată se revarsă peste cititor ca o horbotă de fețe scânteietoare ale bucuriei de a vedea; se și imaginează pictor, în Avionul de hârtie, insistând asupra miilor de detalii încă depărtate de subiectul adevărat al tabloului, de care se apropie și a cărui prezentare o pregătește prin acorduri succesive, anunțându-i și dezvoltându-i tema centrală, din ce în ce mai prezentă, din ce în ce mai puternică. Văzul este la el un lucru esențial și când jurnalul lui are un moment de întrerupere, criza se manifestă printr-o dereglare a facultății respective: „În cele câteva luni de nejournal, ceva nu a mers, parcă aș fi fost părăsit de toți, n-am mai știut ce și cum să văd”.

Ca toți „târgoviștenii”, e și un îndrăgostit de muzică și întâlnirea celor două spații de iubire, muzica și spectacolul lumii în efervescență (ca și dintre cele două atitudini concurente și nedespărțite, de admirație și de surprindere a laturii comice), se traduce prin mici bijuterii, precum viziunea acelei concertiste făcând parte „din rândul pianistelor care arată în fața instrumentului ca niște spălătorese. Ia, de pildă, rufele lui Ceaikovski și le spală în albie, pe rând, le bate cu un mai, le înfundă în apă apăsându-le cu toate cele zece degete. Îi vezi spatele încordându-se și poți ghici cu aproximație gesturile pe care le face în față. Sunt când gesturi mărunte de joacă și clipoceală, când gesturi ale întoarcerii unei pânze ude de pe o parte pe alta. La atacurile violente ale orchestrei, așteaptă ca valul să vină până în dreptul ei și bagă în șuvoiul de apă suluri interminabile de cearșafuri. La țesăturile mai fine (un Mozart, de pildă), devine dintr-odată precaută, aproape speriată. Ce s-ar întâmpla dacă ar sparge cu un deget nerăbdător ochiurile unei dantele? Doamne-Dumnezeule! (tot în Ucenic la clasici). Dar o antologie a textelor ilustrative din cărțile lui Costache Olăreanu ar trebui să le preia pe toate, aproape în întregime; la trei ani după ce el a plecat, au rămas textele lui să suplinească o absență desigur temporară.

A scrie și a publica un jurnal

Am scris pentru dicționarul lui Zăciu, Papahagi și Sasu, acum vreo douăzeci de ani probabil, că Ioana Em. Petrescu mi se pare a fi „una dintre cele mai strălucite personalități ale generației sale”, generație pe care o cunosc bine pentru că este și a mea. La atâta vreme după ce am scris aceste cuvinte, către care converg de altfel opiniile

multor critici și mai ales ale foștilor ei colegi și elevi, nu găsesc nimic de modificat în ele; foarte recenta apariție a „jurnalului” său (Ioana Em. Petrescu, Jurnal, ed. îngrijită de Rozalia Borcilă și Elena Neagoe, cuvânt înainte de Elena Neagoe, postfață de Carmen Mușat, Ed. Paralela 45, Pitești, 351 p.) mă face să adaug însă o nuanță din sfera omenescului, pe care n-aveam cum s-o știu și nici cum să o spun acolo, de altfel: Ioana Petrescu a fost probabil și unul dintre cele mai torturate suflete ale acestei generații foarte zbuciumate.

Torturată este Ioana Petrescu în primul rând, în sensul cel mai propriu, din pricina unei boli nemiloase, declanșată foarte devreme, care o va chinui din adolescență și o va ucide înainte de a împlini cincizeci de ani, destin pe care pacienta și-l asumă cu curaj și cu un trist umor („La mine, pare-se, e vorba de un defect în proiectul inițial, ceva cam ca-n economia noastră socialistă: lungă cum sunt, pe dinlăuntru toate-s cu economie... Venele... subcalibrate... Am sentimentul că toate astea se vor răzbuna curând, mai radical decât în lungul chin de până acum” notează ea în 1981); numai cincizeci de ani îi fuseseră dați și tatălui său, eminentul istoric literar Dimitrie Popovici, profesor la Universitatea din Cluj, a cărui moștenire fiica sa pare s-o fi preluat în toate planurile. „Torturată” este apoi în sens figurat, în plan psihic, de aspirația foarte timpurie către realizarea unei opere care să fie demnă de aceea a tatălui său, de a-l continua, și nu mai puțin din pricina unei nevoi imperioase de a fi iubită, de a-și găsi un sprijin puternic nu numai în sine, ci și în cei din jur (inclusiv în familie), reprimându-și incertitudinile mai puternice și mai nejustificate decât la oricare dintre colegii săi, probabil în directă legătură cu boala și cu sensibilitatea sa deosebită. Trebuie spus că dintre toți, cel la care se gândește în momentele dificile și singurul care n-a dezamăgit-o este tatăl ei, a cărui umbră tutelară pare să vegheze de dincolo de Styx evoluția și avatarurile omenști ale fiicei sale. Partea cea mai substanțială a jurnalului, mai amplă și în același timp mai confesivă, mai naiv confesivă, este aceea din prima sa tinerețe, din ultimul an de liceu și din anii de facultate, în care notele se succed la intervale mici, abundente, permițându-și efuziuni și divagații lirice, pe care vârstele ulterioare – anii dar și succesivele acumulări ale experienței – le răresc, le relativizează și chiar le mută în alt registru, ceea ce autoarea simte („De fapt, am renunțat la jurnal de când am început să scriu cărți” nota ea în 1980, într-un caiet care va conține

mai mult însemnări reflexive, foarte spاتیate în timp, o formă mult diferită de aceea a primilor ani de notații abundente, caracteristice vârstei).

Ceea ce interesează mai mult în aceste pagini de o sinceritate deplină, dincolo de orice poză sau calcul, este felul foarte matur în care tânăra de nouăsprezece – douăzeci de ani își trăiește experiențele literare, lecturile și căutările proprii în spațiul cultural care este cel comun tinerilor de vârsta și cu preocupările sale, experiențe pe care le traversează însă și le asumă cu o intensitate neobișnuită. Cultura face parte integrantă din existența tinerei, ale cărei experiențe de viață nu pot fi despărțite în niciun fel, și fără nicio ostentație, de experiențele culturale, de literatură mai ales. Studentă în anul întâi, ea își examinează și își defi: nește identitatea în funcție și prin opoziție față de un text edificator din Baudelaire, la care va reveni de mai multe ori în decursul vremii: „Pour n știre pas les esclaves martyrisés du temps, enivres-vous! Enivres-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise!” După ce mărturisește a fi rămas „încremenită” în fața acestui pasaj, deja încercată de boală și știind deci despre ce e vorba, ea răspunde tentației: „Nu, nu beției! Dimpotrivă. O existență lucidă, fantastic de lucidă. O acceptare a tot ceea ce înseamnă viață” (subl. ns.). În acest timp citește („captivată”) Tarzan și Anatole France, Heine și Iannis Ritsos, Arghezi și Lucian (Dialogurile morților, carte care „m-a pasionat pur și simplu”) și dezvoltă ample interpretări cu privire la proza Hortensiei Papadat-Bengescu sau, din Shakespeare, la Romeo și Julieta „piesa e prin excelență lirică... Romeo trebuie înțeles ca un erou de sonet și nu ca unul de tragedie. Drama, fundamental lirică, trăiește dinamic în prim plan nu prin acțiuni, ci prin variații de intensitate care dau lirismului potente dramatice” etc.

Dar nu numai lecturile și ecourile lor mă surprind în aceste foarte timpurii note intime, deși acuitatea și maturitatea lor – la nouăsprezece ani – este remarcabilă, ci și programul de cercetare al cărui țesut interior, perfect conturat, se nutrește din marea și perfect justificată admirație pentru tatăl său. Acum apare explicit, de pildă, programul privitor la studiul despre Budai-Deleanu, din care va rezulta teza ei și cartea respectivă, apărută abia peste paisprezece ani! Confesiunea este prilejuită, se pare, de lectura articolului lui Paul Cornea din Viața românească („Articolul lui Paul Cornea e uluitor. Atâtea idei surprinzătoare, unele foarte bune, altele discutabile...” ) și

ea comunică nu numai această întâlnire, ci o adevărată asumare a „moștenirii” paterne: „Întâlnire cu tata. Întâlnire în gând și-n intenții, într-o splendidă analiză a doctrinei literare a lui Budai-Deleanu, materializare la un nivel maxim a intențiilor”. Și mai departe, programul propriei cercetări se conturează treptat, din raportările și adnotările studiului lui Paul Cornea („Clasicismul la Budai-Deleanu, stratagemă. Nu! Clasicismul e pentru el baza de formare a unei literaturi... primul tipar pentru o literatură incipientă... etc”).

Răstignită între obligațiile unei vieți consumate în rutina ei universitară, susținută cu decență, și marile suferințe, în general ascunse lumii, cu reacțiile foarte vii la evoluțiile celor dragi din jurul său, Ioana Petrescu găsește timp să citească și să facă note (lungile și substanțialele note despre Kirkegaard din Addendă de pildă), să-și scrie cărțile și să mediteze asupra lor. Dar mai ales găsește putere să treacă peste suferințele ei fizice, considerabile („temperatură înaltă, amețeli, rău, îngrozitor de rău”, sau: „șase luni de clinică, jupuiți de două ori pe zi, operații pe viu – stil, ziceau, inchiziție... rezultat nul”), și peste cele morale, pe care le putem doar închipui, pentru că se știa de mult timp condamnată, și să-și scrie cărțile, toate marcate de amprenta personalității sale inconfundabile; așa a fost scrisă cea despre Eminescu, „cartea mea despre Eminescu, pe care am gândit-o aproape visceral”: „L-am gândit și l-am început în cele șase luni de chirurgie, când îmi mușcam pumnii ca să nu țip la cele două jupuiți pe zi; l-am scris acasă, încercând să uit că rana se redeschide, că cele șase luni de clinică au fost o încercare eșuată încercând să uit o disperare prea adâncă pentru a fi uitată. În cartea asta – pe care am vrut-o sobră, decentă și intelectuală – fiecare concept... e un urlet depășit” (p.255).

Cum spuneam, volumul prezintă cititorului unul dintre foarte puținele jurnale apărute în ultimii cincisprezece ani care nu pare să fi fost scris pentru a fi citit de altcineva (inclusiv de membrii familiei sale) și acest lucru îi sporește în chip deosebit valoarea de document, de document psihologic pentru toți mucenicii suferinței și ai cărții, dar și de document personal; sigur că cititorul este în drept să se întrebe – împreună cu Carmen Mușat, care se simte „musafir nepoftit într-o intimitate pe care Ioana Em. Petrescu o înconjurase cu ziduri de discreție” – dacă nu este vorba de un mic abuz în deschiderea publică a acestui zbuciumat dosar de existență, de o francheță brutală și analitică foarte rar întâlnită în asemenea texte. Pe de altă parte, cred



sincer că posteritatea este îndreptățită să cunoască orice document pe care un scriitor l-a lăsat în urma lui, fără să-l fi distrus, deși ar fi putut s-o facă.

Marian Papahagi și critica de sistem în pofida unei diversități de preocupări și de registre, care surprinde și farmecă de la prima vedere dar ar putea să sugereze și risipă sau diletantism, critica lui Marian Papahagi vădește foarte devreme năzuința către sistem: tot ce făcea Marian era sistematic până la pedanterie, poate și ca o consecință a nevoii de a introduce ordine într-o publicistică febrilă și precipitată, ca și cum autorul ar fi presimțit nedreapta persecuție a Parcelor. E o adevărată năzuință către un demers structural, beneficiind de toate câștigurile teoretice precedente și organizat elastic în jurul unui corp doctrinar, care nu scapă spiritului observator al regretatului Mircea Zăciu; acesta remarcă încă din recenzia volumului Eros și utopie, din 1980 (în vol. Cu cărțile pe masă, p.200), dorința autorului de a evada din „școala în aer liber a impresionismului critic” sau strădania de a pune „la temelia demersului său asimilarea și sinteza”. Acest sistem pare să se schițeze încă de la începutul anilor optzeci, când Marian abia trecuse de treizeci de ani, în ceea ce el numea „fenomenologia rescrierii” sau „critica rescrierii”: pe urmele teoriilor lui Gianfranco Contini și Cesare Segre, el căuta în studiul succesiv al variantelor, și deci al operei ca structură de fragmente, cheia modelului ideal al literaturii, respectiv al fiecărui text, nu așa cum îl visează autorul său, ci așa cum se scrie el singur, impunându-i parcă autorului aceste neconținute reluări și reveniri până când el se apropie suficient de propria lui latență.

Seriozitatea lui Marian Papahagi și tipul filologic al demersului său inițial îl conduc din primul moment la o premisă de bună credință, la acceptarea enunțului și justificării autorului respectiv drept punct de plecare al examenului critic, menit să confrunte înainte de orice textul ca atare cu imaginea pe care și-o constituie despre acesta autorul său. Celebrele revizuiuri lovinesciene de pildă, a căror primă formă datează de la „rescrierea” primelor patru volume de Critice, în 1920, pare autorului (în Memorii) parțial eșuată pentru că „trezește sentimentul special al dizar-moniei dintre formă și fond” întrucât – citează Marian Papahagi – s-a pierdut justificarea stilului: „Fragila pastă vapoasă, inconsistentă, grațioasă, a jocurilor spirituale s-a deformat fără ca, în schimb, să fi câștigat în densitate, în

intelectualitate...” Această recunoaștere prețioasă, care venea din partea unui critic lucid ca Lovinescu, dovedește o dată în plus că schimbările de amănunt (stil, expresie) sunt absurde atâta vreme cât nu se produc odată cu schimbări de natură ideologică, structurală; și nu ca efect al lor, ci oarecum invers, pentru că „nu ideile își cer expresia, ele sunt oarecum produsul ei”. Mai precis, stilul este investit cu răspunderea întregii structuri a operei: „Se poate descrie deci întreaga evoluție a impresionismului lovinescian, cu toate etapele sale, ca o problemă de stil: corolarul acestei posibilități este că identificarea unor tehnici de scriere sau, mai ales, de rescriere... va avea drept consecință numirea unor implicații la chiar nivelul gândirii critice” (p.45). În acest fel se poate spune, desigur, că se stabilește „o corelație de adâncime între evoluția lovinesciană în planul ideilor și în cel al expresiei lor lingvistice” (Rescrierea ca revizuire, din 1982, în Critica de atelier, p.40).

Elementul fundamental al sistemului este introdus într-un articol din același fecund an 1982, Pentru o fenomenologie a „rescrierii”, cules abia în 1993 în Fața și reversul, unde relația dintre autorul textelor și texte, așa cum o vede Genette (cele cinci tipuri de relații transtextuale) este prelungită până în spațiul psihologiei creației, pentru că relația dintre texte (variante, pastişe, repovestiri ș.c.l.) nu poate fi statică, cum sugerează considerarea individuală a fiecărui raport, ci este evident dinamică și complexă: „A depăși perspectiva strict genetică revine la a conștientiza acest adevăr: cu excepția poezilor sau a scriitorilor spontani și performativi, a căror redactare dintr-un jet poate fi totuși suspectată de presiuni intertextuale efectuate mai demult, analiza critică se desfășoară nu asupra unor redactări unice, ci asupra unor redactări reluate, asupra unor scrieri ce sunt, reamintesc, implicit niște relecturi. Analizând Oda în metru antic analizăm, desigur, un text eminescian definitiv, dar din unghiul meu de vedere, analizăm de fapt produsul unei serii tentative ce numără zeci de încercări...” (în volumul Fața și reversul, p.43). Din această perspectivă, studiul variantelor și al transformărilor succesive trebuie să iasă de sub tutela filologiei și a considerării „ediției definitive” de opere, și să intre în domeniul studiului genetic și al personalității creatoare, așa cum o preconiza Caracostea acum șaptezeci de ani, în așa fel încât „ceea ce ne împinge, la etajele superioare, spre sociologie și psihologie, ne apropie, la cele inferioare,

de filologie și stilistică” pentru a-l cita tot pe Marian Papahagi, din Hermeneutica tăcerii (din 1987). Opera nu este niciodată încheiată și deci nici finită, și a pune problema textului definitiv, pe care intervenții tardive îl „adulterează” (cum este cazul intervențiilor unor poeți ca Minulescu sau Arghezi în textele din ediția definitivă, la Fundațiile regale primul și la Minerva al doilea), este absurdă. Rescrierea, spune Papahagi, este o consecință a relecturii, la care este îndreptățit orice cititor, și ea nu poate fi „abrogată”.

Interesul acestei stilistici a rescrierii este vizibil și când este aplicat unor texte cu devenire incertă, cum este micul roman al lui Agârbiceanu Jandarmul. Apărut în 1941 și rescris după treizeci de ani, în alte circumstanțe (înainte de 1990, când criticul nu putea discuta și contribuția diverselor tabuuri ideologice ale momentului la acest proces), romanul trece printr-o serie de modificări drastice: se scurtează cu un sfert, dialogurile sunt rescrise dintr-o perspectivă stilistică diferită, marcând mai bine caracterul regional al vorbirii personajelor, unele lungimi sunt suprimate dar se adaugă alte pasaje, destinate să individualizeze caracterele, și în general se desfășoară o revizuire în direcția unei „refictionalizări” a textului pentru a contracara înclinația spre moralism ș.a. Nu atât procesul în detaliile lui este interesant, pare să sugereze criticul, cât sensul pe care îl capătă în perspectiva întregii sale opere: amendările lui succesive pun surdina vocii auctoriale pentru a lăsa mai liberă desfășurarea epică, lărgirea spațiului ambiguității și în general al indeciziei („nu numai că nu știe prea bine ce caută, dar nici când găsește nu știe tocmai exact ce a găsit”), care nu trebuie văzută drept o simplă scădere, ci o condiție de existență: „Ceea ce ar putea fi luat drept inconsecvență realistă, moralistă, fantastică ș.a.m.d. În scrisul său aparține unui spațiu al diferenței, în care rezidă și posibilitatea refictionalizării, și limitele ei. Agârbiceanu cel autentic trebuie căutat aici: în această zonă a indeciziei, a unei indecizii instituționalizate... la nivelul întregului să scris” (Despre „refictionalizare” la Ion Agârbiceanu, în Critica de atelier, p.163).

O variantă aparte dar cu atât mai interesantă a acestui proces fenomenologic este traducerea prin adaptare, act creator presupunând o relectură care este în același timp o rescriere. Dintre mai multe exemple la care se referă Papahagi, probabil că unul dintre cele mai interesante este Caragiale (Intertextualități caragialene, în volumul

Interpretări pe teme date, 1995), ale cărui texte prezintă – uneori fără nicio prevenire – adaptări din autori cu totul neașteptați; și nu e vorba doar de expresii, formulări, fraze care păreau săpate în eternitate în magma verbului caragialesc („am, n-am înfățișare, la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal...”), ci chiar și de modalitățile de argumentare, de secvențele unei demonstrații preluate, fără putință de îndoială, din structurile unor texte cu caracter ideologic, din Adam Smith sau din Aristotel, așa cum arată exemplele invocate. Caracterul particular și intențional al rescrierii nu provine numai din faptul că e vorba de o traducere și anume de una adaptată, care nu respectă în absolut deci nici litera, nici spiritul originalului, ci mai ales din intenționalitatea acestei abateri, din caracterul ei conștient și direcționat. Noul text devine în același timp o „variantă” a celui vechi, aparținând autorului original, și în același timp un avatar al altor texte aparținând noului autor, cu al căror fond de idei, tip de organizare, stil ș.a. se organizează într-o relație de dependență, sau mai exact spus de interdependență.

Problema rescrierii ca intertextualitate l-a preocupat pe Marian Papahagi probabil încă înainte de anii când sunt scrise studiile menționate, și acest lucru este vizibil poate în preferința pe care o arată unei literaturi de un tip compozit, favorabil reflexiei care face ecou epice, precum romanele lui Livius Ciocârlie, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, sau investigației istorico-literare în spațiul textelor palimpsest, cum ar fi, de pildă, eseul dedicat prozei Veghea lui Roderick Usher de Ion Barbu (Textul din text, în voi. Eros și utopie, 1980). Citind „parafraza” lui Barbu cu textele lui Poe în filigran, Marian Papahagi stabilește mai mult decât câteva distincții privitoare la una dintre cele mai dificile proze ale sale, el oferă cititorului și o mică propedeutică a unui studiu de asemenea factură, cu valoare de oarecare generalitate. Lectura pasajelor din textul original al lui Poe servește pentru punerea „în cheie” a discuției, adică oferă „indicații abstracte și metaforice despre locuri și personajul ce le locuiește” pentru stabilirea nivelului la care se fac redușii și aluzii în parafraza lui Barbu; o a doua parte a studiului său dezvoltă câteva explicații care decurg din acceptarea echivalențelor și raporturilor explicative dintre cele două texte, în ideea – asupra căreia se insistase până atunci – a „cunoașterii ca locuire” (p.90), exemplu de utilizare a unui nod hermeneutic în care se întretaie sugestii generale ale metodei cu

orizontul unei metafore determinante, care își subordonează tot sistemul de referințe și de încifrări al textului în speță. Pentru explicarea și validarea acesteia sunt convocate cele mai importante opere, inclusiv lirice, ale modelului inspirator și se oferă astfel, în ultimă instanță, și sugestii de analiză a textelor lui Poe.

Marian Papahagi n-a dezvoltat aceste elemente, coerente totuși, într-o construcție elaborată: rămânea poate unul din numeroasele lui proiecte de viitor. În orice caz, în perioada anilor optzeci, când critica respinge în general orice încercare de încadrare în structuri teoretice, de altfel din motive ușor de închipuit, el este unul dintre foarte puținii hermeneuți din generația sa care simte că actul analitic se justifică în primul rând prin sistem.

Literatura prin delegație încet-încet, se poate observa cum literatura – după o vorbă cunoscută – ia viața în stăpânire și și-o subordonează, adăugând realității și respectiv imaginației, ca teren al acțiunii sale, un al treilea domeniu, care ține și de realitate și de imaginație, în același timp. Proliferează adică romanele în care marilor personalități istorice și accidentelor lor biografice li se grefează câte un episod, un spațiu necunoscut cercetătorilor dar perfect congruent cu tot ceea ce documentele consemnează, în care eroul evoluează liber de constrângerea adevărului dar fără să-l contrazică. De regulă, aceste personaje sunt oameni de artă, muzicieni, pictori sau mai ales scriitori, răsturnând astfel situația pe care o imaginase Călinescu: nu o istorie literară populată cu scriitori inventați, ci scriitori cât se poate de concreți care inventează, pe măsura talentului și a fanteziei lor, câte un capitol de istorie literară.

Desigur că specialiștii domeniului sunt privilegiați în această situație și nu e de mirare că-l vedem pe biograful lui Keats, universitarul britanic Andrew Motion, scriind un roman care-și „prelungeste” monografia de acum câțiva ani cu un episod (un „sequel” zic englezii, uneori chiar pe coperta cărții în chip de reclamă) în care-l imaginează pe poetul mort la douăzeci și cinci de ani la Roma în situația unui Rimbaud: el nu moare adică, ci își schimbă identitatea și destinul. Poetul revine în țară pe ascuns și intră într-o viață banală sub numele mai puțin banal de dr. John Cake, și își dezvăluie treptat misterul în confesiunea pe care i-o face pe patul de moarte, în forme eliptice care sporesc și caracterul plauzibil, și ambiguitatea ei, doctorului William Tabor care l-a îngrijit (Andrew Motion, The

Invention of Dr. Cake, Fraser, 2002). Dar nu este singurul: Vasili Grossman a scris și el acum câțiva ani un astfel de roman, brodat în jurul enigmaticului duel care l-a dus pe Pușkin în mormânt, iar recent, în 2003, prozatorul și eseistul Dominique Baudis publică la Grasset un roman centrat pe alt episod ucigător, de data aceasta din viața lui Chateaubriand, în timpul unei călătorii pe Nil, cu deosebirea că focul de pușcă, tras chiar cu arma pe care poetul o dăduse lui Abdallah, nu-și atinge ținta! Romanul, al cărui titlu singur e suficient pentru a indica registrul în care se plasează (Il faut tuer Chateaubriand!), pleacă de la un episod real menționat în trecere în Itineraire de Paris a Jerusalem, dar lipsit de orice determinare sau detalii, lăsând astfel liber câmpul imaginației autorului. Și deși acesta, din scrupul „științific”, reproduce în final textul însemnărilor de călătorie unde se consemnează episodul (textul, de altfel, e departe de a îngădui fantezia respectivă, dar nici n-o contrazice formal), este evident că întregul eșafodaj epic nu are nicio legătură cu documentul în sine, care îi servește doar ca pretext, ca declanșator al unei aventuri pe o paradigmă bine cunoscută.

Uneori, episodul „uitat” de documente implică nu un singur artist, ci doi, dublând interesul pentru inedit cu cel pentru competiția în sine: este cazul recentului roman al lui Will Davenport, The Painter (Harper Collins, 2003), în care istoria unei iubiri neștiute din viața lui Rembrandt, și a competiției cu poetul Andrew Marvell pentru femeia în cauză, soția unui căpitan de vas din Hull, este împărtășită cititorului prin intermediul jurnalului femeii disputate ca pe vremuri, într-un fel de turnir artistic. Jurnalul este la rândul său găsit de o pictoriță în zidul casei căpitanului de acum trei veacuri, în curs de restaurare: cele două acțiuni se întrepătrund astfel sub ochii cititorului, evenimentele din ianuarie 1662 fiind treptat aflate și re trăite prin cele întâmplate în ianuarie 2001. Și așa mai departe...

Voga acestui tip de roman istoric (nu pot să zic pseudoistoric, pentru că multe detalii sunt foarte atent reconstituite) are, desigur, mai multe explicații, între care interesul cititorului pentru personaje importante din trecutul unei lumi preferabile celei de astăzi, după părerea sa, dar și o anumită complicitate cu istoria înseși, care se însărcinează nu numai cu furnizarea unui fundal de evenimente și tablouri copleșitor prin diversitate, forță, culoare, ci și cu schițarea unui profil complex al personajului ales, inclusiv psihologic: alegând ca erou pe Keats, pe Chateaubriand sau pe Pușkin, autorul nu are decât să

adauge sau să rafineze ceea ce există deja, și adesea există cu o remarcabilă pregnanță în paginile istoriei literare dacă nu chiar în cele ale literaturii propriu-zise. Se extind astfel avantajele demult cunoscute ale genului biografic, cu remarcabilele sale reușite de la dr. Johnson încoace, combinate cu cele ale Bildungsromanului de sec. XVIII și XIX, adică două rețete de succes care nu puteau să nu dea o a treia, de un succes mai modest dar aproape garantat. Faptul că literatura noastră n-a sesizat încă această noutate, încă puțin prizată și de cititori (reeditările mai recente ale romanelor eminesciene datorate lui Lovinescu sau Cezar Petrescu n-au prea avut succes), nu se explică probabil prin lipsa de cultură sau de interes a scriitorului român pentru ceea ce se petrece aiurea, ci poate prin desconsiderarea de care are parte încă la noi această figură publică, departe de statutul cultural și mediatic de care se bucură el nu numai în Occident, ci și în Orient.

Dar moda, căci despre o modă vorbim aici, are și operele ei de adevărat efect, care depășesc și „rețeta”, și bătaia ei limitată. Mă gândesc aici la unul din romanele care a relansat oarecum această formulă și al cărui întreg eșafodaj, care depășește paginile romanului propriu-zis, nu par să fi fost nici observate, nici făcute publice de critica respectivă. Acest roman, intitulat *Le copiste de Monsieur Beyle* și scris de un tânăr autor necunoscut, Ernest Mignatte, apărea în 1998 la o mică editură din Geneva, Metropolis. În roman e vorba în principiu de publicarea unui manuscris inedit pe care un universitar elvețian l-a găsit în Biblioteca municipală din Grenoble și care nu ar fi altceva decât jurnalul copistului folosit de Stendhal în cele aproape două luni din toamna anului 1838 când a scris (sau dictat) unul din cele mai celebre romane ale sale: *La Charireuse de Parme*. Artificiul manuscrisului găsit este cunoscut de mult și a fost exploatat intensiv de romantici: Alecu Russo nu folosește altul pentru a introduce Cântarea României, ceea ce a dus la polemica despre posibila paternitate a lui Bălcescu asupra unui text care are unele asemănări cu proza lui inspirată, „proces” nici astăzi încheiat cu o concluzie sigură.

Romanul lui Mignatte, în cele abia o sută și patruzeci de pagini ale sale, este o adevărată bijuterie prin plasa complicată de efecte de recunoaștere la care are acces, desigur, numai cunoscătorul operei lui Stendhal, ba chiar și al biografiei sale și al timpului în general, pentru că multe episoade reconstituite acolo cu erudiție și cu umor în același timp sunt doar la îndemâna cititorului „avizat”, cum se zice: cercul

literar de la biblioteca Arsenalului, unde trona Nodier (de a cărui fiică este îndrăgostit copistul, și el poet în orele sale pierdute), amantele lui Stendhal sau locuințele sale secrete, totul amestecat cu detalii privind variantele succesive ale numelor sau faptelor eroilor din roman, așa cum apar ele realmente în variantele manuscrise. Partea mai interesantă a acestei aventuri de inițiere este că romanul este recenzat într-o revistă de specialitate (Le Romantisme, vol.2 din 2002), de un istoric literar specializat în epocă, autor el însuși al unor studii despre Stendhal, Nodier, Gautier și despre... parodie: Daniel Sangsue prezintă elogios romanul și infinita cunoaștere a lumii stend-haliene pe care autorul o demonstrează cu acest prilej, căruia îi corectează totuși în trecere mici detalii de informație (Mme Tarin, amanta în cauză, ar fi locuit la nr. 15 pe rue Caumartin, nu la nr. 14, ca în roman – evident, o ironie sau mai degrabă o autoironie), dar îi apreciază realizarea, stilul vivace „pe care Stendhal însuși nu l-ar fi dezavuat” și plasează romanul în compania unor reușite ca Al treilea Rimbaud de Dominique Noguez sau ca Papagalul lui Flaubert de Julian Barnes.

Totul pare să indice, dacă își pot îngădui și istoricii literari să vadă într-o bilă de cristal, că Ernest Mignatte și Daniel Sangsue nu sunt decât una și aceeași persoană, și că episodul romanesc necunoscut al vieții lui Stendhal nu se încheie în romanul cu pricina, ci se continuă în paginile unei reviste de specialitate cu dosarul unei „posterități” trimise astfel spre infinit, ca orice creație care se respectă.

De ce citim literatura?

Ne amintim cu toții de celebra cronică a lui Călinescu, intitulată Tot mai citești, maică? în care autorul, tânăr profesor, e întrebat de gazda la care locuia dacă mai are de dat vreun examen, pentru că-l vede mereu cu o carte în mână. Ideea că cineva poate citi și pentru alte rațiuni decât un interes imediat, o probă oarecare de trecut, este foarte generală și nu s-a schimbat prea mult într-o jumătate de secol; poate doar ca televizorul, prin abundența de filme pe care o prezintă, să fi accentuat tendința renunțării la lectura ca divertisment. Cu atât mai mult este legitimă și chiar necesară încercarea de a examina periodic și a redefini astfel scopurile lecturii; între diversele tipuri de lectură și câmpurile ei, cel mai periclitat și totodată cel mai aparte este, fără îndoială, cel al literaturii, domeniul în care – măcar aparent – necesitatea este cel mai puțin prezentă, iar folosul concret este, practic vorbind, insesizabil. Un prilej binevenit de a repune în discuție aceste



opinii foarte răspândite este apariția unei cărțicele, pline de spirit și de citate fermecătoare, a universitarului clujean Sanda Cordoș: Ce rost are să mai citim literatură? (Ed. Compania, 2004).

Destinată evident primei generații de cititori și mai ales celor care veghează la formarea lor, profesori, psihologi și părinți, cărțica însumează, cu oarecare pedanterie dar și cu umor, argumente în favoarea caracterului formativ și educativ al citirii textelor literare: literatura joacă și trebuie să joace un rol major în procesul educativ, ea dezvoltă facilități de exprimare și în general de comunicare, ea dezvoltă creativitatea și originalitatea, cu un cuvânt stilul care este unul din atributele cultivate în orice îndeletnicire contemporană, în care strategiile de prezentare și de promovare sunt tot atât de importante ca și cele de fabricare sau de realizare, în fine, ea este o realitate virtuală din care fiecare cititor alege și concretizează acea sau acele combinații care i se potrivesc. Literatura este deci un fel de cutie de rezonanță al experiențelor personale, care are scopul să te orienteze „în marile teme ale vieții... să te familiarizeze cu acele situații existențiale pe care, foarte tânăr fiind, le aștepti sau numai le întrezezi” etc. P.25). Este evident că această discuție ar presupune o punere în relație, fie și numai circumstanțială, cu aceea despre înțelesurile termenului de literatură, cu „biografia” lui, adică a o plasa în perspectiva unei alte discuții niciodată epuizate (la noi, a vastei cercetări a lui Adrian Marino), ceea ce autoarea nu face și nici nu-și propune, deși o necesară relativizare a termenilor și a limitelor dezbaterii s-ar putea obține doar prin raportarea la sensul unui cuvânt marcat istoric de atâtea întrebări diferite. Dar chiar dacă termenul nu este definit și nici nu este enunțat pericolul unei înțelegeri lipsite de elasticitate, favorizând la început confuzia literaturii cu textul de orice fel, materie pentru lectură, problema folosului, a „rostului” pe care l-ar avea citirea literaturii nu rămâne mai puțin actuală și importantă, și cartea Sandei Cordoș are marele merit de a o pune într-o formă atractivă și rezonabil sistematică. Nu-mi propun aici să particip efectiv la vechea discuție astfel readusă în actualitate, ci doar să o semnez și să adaug la dosar câteva întrebări (ca și cum n-ar fi destule!) care pot, eventual, să sugereze și alte deschideri.

Ceea ce spune autoarea despre faptul că „trăim într-o civilizație de tip artistic, guvernată de stilisti”, care ar așeza printre valorile sale „originalitatea, creativitatea, inventivitatea, făcând adesea din ele

condiții ale reușitei” (p. 12 – 13) nu mi se pare fals, ci doar aplicabil la o mică parte a vieții noastre și a societății; această parte, e adevărat, contează încă destul de mult, dar nu știm cât va mai dura preeminența ei pentru că societatea cu adevărat modernă, s-a spus încă de acum treizeci de ani, este caracterizată tocmai de abandonarea vechilor modele retorice, de „slăbirea generalizată a canoanelor tradiționale ale limbii omului civilizat. Retorica și tehnicile persuasiunii pe care ea le reglează au căzut într-o dizgrație aproape totală. Gustul pentru stil, pentru formele expresive meșteșugite a devenit o atitudine de mandarin, aproape suspectă. O parte din ce în ce mai mare a informației care face să trăiască o societate de consum este transmisă prin imagine...” etc. Mai mult decât atât, spunea George Steiner într-o carte apărută la începutul anilor șaptezeci (în castelul lui Barbă-Albastra), limbajul articulat însuși pierde teren în fața altor forme de coagulare și de comunicare, cele ale muzicii sau mai bine zis ale sunetului: „O întreagă parte a umanității, de la treisprezece la douăzeci și cinci de ani, își petrece viața în aceste vibrații sfâșietoare... Cititul, scrisul, conversația, studiul, aceste activități învăluite altă dată în tăcere se înscriu acum într-un câmp al stridenței”. Felul în care va influența viața noastră această existență dominată de sunete nu ne este cunoscut, căci „problema dezvoltării facultăților mentale și a conștiinței în interiorul unei matrice sonore permanente” n-a fost studiată încă. Nu e locul pentru prevenții catastrofice, desigur; dar se mai poate vorbi cu atâta încredere despre acea lume „guvernată de stilști” ș.a.m.d., care se vor cultiva prin literatură?

Mai generoasă mi se pare perspectiva deschisă prin considerarea literaturii ca un câmp experimental, „un joc pe computer” care, prin câștigurile lui virtuale, îți „sporește” viața. Asta, desigur, cu condiția ca jocul în cauză să fie considerat ca un joc de strategii, iar literatura (mă refer în primul rând la proză, la roman, dar celelalte genuri sunt și ele compatibile cu această viziune) un domeniu în care inteligența noastră se exercită pentru încercările din viață: la nivelul elementar al jocului, cum să decodezi și să analizezi o situație anume, cum să anticipezi mișcările celorlalți participanți, cum să planifici – ca la șah – următoarele mișcări ș.a.m.d. Toate aceste posibile accepții sunt legate de ideea care justifică, de pildă, biografiile marilor oameni prin încercarea de a găsi vieții lor un sens, o strategie inherentă pe care ei o urmează potrivit geniului lor, ca în Viața lui Eminescu a lui Călinescu,

să zicem, sau în alte biografii de meritat succes. Ele se leagă și de resuscitarea interesului pentru romanul istoric (sau politic) și de proliferarea unui tip de roman care preia o figură istorică și-i scrie un capitol necunoscut (și apocrif) al vieții, luminând-o dintr-un alt unghi, accentuând o altă latură și astfel dându-i un alt înțeles: o pildă este recent tradusul roman al lui Pérez Reverte *El club Dumas*, sau *Le copiste* de M. Beyle de Ernest Mignatte. Acest fel de câștig în jocurile strategice explică și de ce un număr enorm de scriitori au fost – pentru un timp sau toată viața – și importanți oameni politici în sec. al XIX-lea, și pentru ce mulți dintre ei au devenit în zilele noastre „analști politici”. Ideea că oamenii politici de orice anvergură ar câștiga enorm din frecventarea literaturii a fost exprimată de mai mulți scriitori, mai recent de romanciera Rosa Regàs într-un interviu din mai 2004, în revista madrilenă *Club cultura*: „Tot ceea ce știm cu certitudine este că literatura, atât prin cel care o scrie, cât și prin cel care o citește, schimbă cadrul în care acționează fantezia și îl dezvoltă pe cel al imaginației și al inteligenței. Este evident că acestea sunt temeuri indispensabile pentru a ajunge într-o lume mai bună. Numai că oamenii noștri politici nu citesc...”

Nu ar fi fără interes ca încercarea Sandei Cordoș de a repune public întrebarea „la ce e bună azi literatura” să dea loc la discuții mai ample.

Sumar

Jurnale, biografii...

Marea traversare 7

Jurnale adevărate și mai puțin adevărate 13

Periscop 17

Jurnal de epocă 21

Întoarcerea huliganului 25

Semnul duhului omenesc 30

Biografii 34

Biografie și istorie 38

Glose pe o fișă de bibliotecă 63

În bibliotecă 70

Flaubert, Julian Barnes și problemele biografiei 74

Lecția măștrilor 79

Mitologie și istorie 84

Exilul

Despre exilul literar 95  
Scriitorii români din exil 107  
Stilistul Cioran 118  
Al. Busuioceanu 124  
Puncte de vedere  
Spune-mi ce mănânci... 131  
Despre fanatism 136  
Orientalism 141  
Mircea Anghelescu  
Heliade și personalitatea lui  
Filimon și viziunea dramatică a lumii  
Scrisori  
Un prozator al aventurii  
Tudor Vianu, tânăr  
Noi și ungurii  
D. Trost și confruntările ideologice din anii  
Școala de literatură  
Cenzura și literatura  
Marx contra Iisus  
Costache  
A scrie și a publica un jurnal  
Marian Papahagi și critica de sistem  
Literatura prin delegație  
De ce citim literatura?